

Henri Focillon

evul
mediu
romanice



Editura Meridiane

Henri Focillon

arta occidentului

Evul Mediu romanic

Vol. I

În românește de
IRINA IONESCU

Prefață de
VIORICA GUY MARICA

PREFAȚĂ

Alături de *Anul o mie* și de *Maeștrii stampeii*, apărute în traducere românească în 1971, respectiv 1972, *Arta Occidentului*, operă capitală pentru activitatea exegetică a lui Focillon, ne readuce în contact cu o prestigioasă personalitate, apropiată poporului nostru prin acele sentimente de simpatie și prin acea prețuire pe care le-a mărturisit fără rezerve în decursul unei îndelungate cariere. Avînd prilejul să cunoască și să conducă un grup de profesori universitari români la Muzeul din Lyon, în 1920, Focillon își inaugura în anul următor, ca invitat, cursurile de vară în aula Universității din Cluj. Pînă la izbucnirea celui de al doilea război mondial, el și-a continuat vizitele în țară, susținînd la intervale constante conferințe în centrele universitare de la București și Cluj.

Prin numeroase articole și conferințe de specialitate, savantul francez a contribuit la cunoașterea și difuzarea artei noastre, participînd la marea majoritate a manifestărilor culturale românești de peste hotare. El a îmbrățișat cu pătrunzătoare înțelegere și căldură cauza unui patrimoniu național ce își găsea în sfîrșit justificata integrare în cultura Europei, străduindu-se să atragă atenția cercetătorilor occidentali asupra unei arte ale cărei „opere rafinate și robuste” le admira sincer.

Relațiile sale personale cu Nicolae Iorga și Vasile Pîrvan, cu doctorul Ion Cantacuzino, cu inginerul Gheorghe Balș și cu profesorul Gheorghe Oprescu n-au făcut decît să adîncească afinitățile ce îl îndemnaseră să sondeze spiritualitatea românească. Legat de România și de români, 5 captivat de folclorul nostru, el prețuia bogăția inventivă,

natura voioasă, gustul sigur, într-un cuvânt ceea ce numea „calitățile native ale unui popor ales”.

Fiu al gravorului Victor Focillon, care fusese profesor de liceu la Bourges și la Chartres, Henri Focillon (7 septembrie 1881—3 martie 1943) și-a început cariera ca director la Muzeul din Lyon, devenind în 1913 profesor al universității lyoneze, apoi titular în 1925 la Sorbona, unde își desfășoară activitatea de medievist. Ca un protest împotriva ocupației naziste, se autoexilează în timpul ultimului război mondial în S.U.A., unde a funcționat la Universitatea Yale din New Haven până la sfârșitul vieții sale.

Beneficiind de notorietate mondială, Focillon este autorul unei ample opere ce relevă preocupări ramificate și diverse în domeniul exegezei de artă. Acestea erau orientate spre Renaștere (Piero della Francesca, Raffaello Sanzio, Benvenuto Cellini) și cu deosebită predilecție spre marii maeștri ai gravurii, ca Dürer, Rembrandt, Piranesi (1918), Goya, Callot, Daumier și alții, ale căror creații îi oferă pretextul unor pasionate incursiuni interpretative.

Lucrările sale de sinteză îmbrățișează probleme de artă modernă (*Istoria picturii din Europa în secolele XIX—XX*, 1928), dar mai ales probleme ale artei medievale (*Picturi romanice în bisericile Franței*, *Sculptorii romanici*, 1931, *Anul o mic*, apărută postum). Multilateral, interesul său n-a ocolit nici unele domenii ale artei orientale (*Arta budistă*, 1921), oprindu-se apoi asupra aceluși deconcertant exemplu de virtuozitate grafică pe care i-l releva figura marelui japonez *Hokusai* (1924). În felul acesta, Focillon se definește ca cercetătorul unor largi arii de creație artistică, îndemnat nu odată a stabili raporturi între configurația artei europene și a celei orientale.

Istoricul de artă apare dublat de un estetician original, care se distinge prin formularea unei noi concepții relativ la natura fenomenului artistic și la mecanismul său evolutiv. *Studiu asupra artei moderne. Tehnică și sentiment* (1919), *Viața formelor* (1934), urmată de *Elogiul mlinii* (1939) atestă afirmarea unei viziuni estetice proprii ce se abate de la linia tradițională a teoriei de artă. Potrivit aprecierii lui Duncan Phillips, Focillon este un mare artist al cuvântului, reunind într-o creație exegetică unitară: intuiția, logica și factura structuralistă ce reprezintă însușirile fundamentale ale criticii de artă franceze. Charles Sterling, unul dintre elevii reputați ai lui Focillon, compară rolul său cu acela

al unui Fromentin, al unui Baudelaire, al unui Courajaud. Considerând importanța cardinală a distinsului savant care contribuie la sinteza istoriei de artă franceze, René Huyghe îl plasează alături de Louis Gillet și de Émile Mâle.

Gândirea estetică a lui Focillon își are punctul de plecare într-o idee pe care Balzac o enunțase în felul următor, într-unul dintre tratatele sale politice: „Totul este formă; viața însăși este formă”. Prin extinderea acestei aserțiuni pe care esteticianul o așază la temelii edificiului său teoretic, modalitatea de existență a întregului univers material ni se relevă în formele pe care acesta le înveșmintă. Forma reprezintă o categorie universală prin care se definesc conexiunile intime și se dezvăluie resorturile secrete ale naturii și ale activității umane, cu pluralitatea aspectelor înscrise în timp și spațiu, viața însăși nefiind decât un proces generator de forme. „Viața este formă și forma este modul vieții”.

Depășind stadiul purei contingente, caracterul și aderența relațiilor existente între forme sugerează curba evolutivă a fenomenelor. Determinate în timp și în spațiu, raporturile ce leagă între ele formele artistice transpun opera de artă în ipostaza de metaforă a universului, devenind un instrument de cunoaștere. În virtutea acestui principiu, Focillon părăsește, așadar, direcția de cercetare consecvent urmată de Emile Mâle, care se întemeia în mod primordial pe investigațiile iconografice, și îi substituie investigarea morfologiei artistice. Centrul gravitațional al preocupărilor este deplasat spre „viața formelor”, iar analiza pleacă de la substanța palpabilă a procesului de creație.

Obiective și măsurabile, formele artistice nu se impun ca semne sau imagini convenționale, ci se autoexprimă, beneficiind de o existență autonomă. Ele nu pot fi reduse la un simplu contur sau la o diagramă, ci reprezintă momente ale activității creatoare, ale gândirii artistice considerată în plenitudinea sa.

Forma este lizibilă, dar, în măsura în care suscită o multiplicitate de rezonanțe, lectura se poate face în mai multe feluri. Receptarea morfologiei variază în raport cu punctul de vedere al subiectului interpret. Interpretările nu coincid nici în acele epoci, ca evul mediu de pildă, în care creația de artă era supusă unor reguli riguroase. Între teologul care dicta programul artistic, artistul care îl traducea în fapt și omul de rînd menit să-l contemple, inter-

venea o inevitabilă diferențiere de optică, fiecare considerând imaginea artistică dintr-un unghi propriu.

Depășind adesea viabilitatea conținutului ce se devitalizează sau dispare în timp, forma îi poate supraviețui. Pierzând evidența semnificației sale, se transformă în element ornamental, pentru ca, persistând, să-și redobândească sensul inițial sau dimpotrivă să se reîncarce cu strania bogăție a unor sensuri noi. Un exemplu elocvent, citat de Focillon, este acela al nodurilor de șerpi, avînd la origine o semnificație profilactică și constituind atributul simbolic al lui Esculap. Reeditat printr-un soi de magie simpatetică, acesta a inspirat ornamentul din benzi sau panglici împletite. Proliferarea formei, amplu diversificată, transformată în arabesc, duce la dislocarea vechilor mulaje și o face să evolueze spre dobîndirea unui conținut revitalizat.

Opera de artă trăiește cufundată în mobilitatea timpului și ca atare aparține perenului. Dar fiind deopotrivă particulară, locală și individuală, devine un martor universal, slujind la ilustrarea istoriei. Formele plastice se constituie într-o ordine, într-o succesiune impulsionată de mișcarea vieții, se desfășoară sub imperiul unei veșnice metamorfoze impusă de principiul universal al reînnoirii. Potrivit unei legi stilistice, o progresie inegală tinde alternativ să experimenteze, să fixeze, apoi să destrame raporturile formale constituite. Însăși veleitatea de fixare ține de interregnum, căci opera de artă „se naște dintr-o schimbare și pregătește o alta”. Stilul reprezintă o sintaxă alcătuită din elemente formale cu valoare de indice, constituind repertoriul, vocabularul său și adesea un puternic instrument de pătrundere a realității artistice și prin intermediul acesteia a realității universului.

Inseparabilă de material și de tehnică, în care autorul vede o poetică a metamorfozelor și discerne punctul de plecare al cunoașterii estetice, geneza formei implică colaborarea indisolubilă dintre unealtă și mîna umană. De aici decurge acel elogiu al mîinii, afirmînd coeziunea dintre gîndirea artistică și deprinderea tehnică. Pentru Focillon „spiritul formează mîna, mîna formează spiritul „în virtutea unei strînse interacțiuni fondată pe legile reciprocității constante.

Una dintre pietrele unghiulare ale concepției sale o constituie în consecință legea primatului tehnic, corelat cu rolul determinant al materialului în care prinde viață și

se întrupează morfologia, rezultînd din joncțiunea unei structuri specifice cu activitatea umană ce își lasă amprenta în ea.

Așadar viața formelor este organizată potrivit unei logici interne iar variațiile pe care le înregistrează, oscilațiile și modificările nu se pot explica în esență prin aportul unor influențe străine, ci ca un reflex al acelui joc generat de legile absconse, de resortul structural ce le obligă să acționeze. Teoreticianul deduce de aici necesitatea de a nuanța și chiar de a diminua doctrina influențelor, considerate ca determinante prin acțiunea lor de șoc. Or, geneza formelor este concepută de Focillon ca rezultatul unor interacțiuni mai complexe, al unui mecanism specific ce se impune în mod legic. În concluzia sa: „Viața unui stil poate fi considerată fie ca o dialectică, fie ca un *processus* experimental”. Stilurile sînt fenomene obiective iar caracterul social al artei derivă din acțiunea pe care arta o exercită asupra vieții spirituale a omului.

Reunind dubla personalitate a unui artist, uneori de o exaltată elocință, strălucitoare, cu aceea a unui spirit lucid care stăpînește ferm atît logica aserțiunilor cît și argumentarea analogică, Focillon își impune efortul de situare la nivelul procesului de creație genuin, deci identificarea sa cu creatorul. „A gîndi ca un artist este ideea vectoare a activității noastre de cercetător” afirmă exegetul, cu o temeritate entuziastă, ce a provocat uneori rezerva unor confrăți prea austeri.

Apărută ca *editio princeps* în 1938, *Arta Occidentului* reprezintă ampla transpunere faptică a unui sistem de pe acum cristalizat. Potrivit ideii fundamentale preconizată prin acest sistem, edificiul civilizației se înalță pe un soclu geografic, desfășurîndu-se în cadrul unui peisaj specific. Focillon consideră că arta „eurasiană” — dezvoltată pe un teritoriu ce înglobează Europa și Orientul apropiat — și-a întregit dimensiunile într-un moment istoric precis, prin definirea celui de al patrulea punct cardinal, Apusul. Considerată nu ca rodul unei epoci intermediare, ci ca o creație autonomă, justificată prin originalitatea valorilor certe pe care le-a generat, arta medievală a Europei apusene ia ființă tardiv, dar firesc și necesar, integrîndu-se în geografia culturală a unei arii vaste. Spațiul eurasiatic includea străvechile tradiții ale popoarelor din Orientul apropiat, absorbise

zestrea artistică pe care popoarele Nordului o difuzaseră în epoca migrațiilor și deținea în Sud statornica civilizație a bazinului mediteranean. Aceasta a suferit în valuri succesive și în moduri diferențiate acțiunea elementelor orientale și nordice a căror înrîurire a contribuit inițial la dezagregarea, apoi la transformarea sa.

Aserțiunea, că, situându-se în Sud, antichitatea clasică a suferit o anumită determinare în ceea ce privește „substanța și conturul umanității sale”, este valabilă *mutatis mutandis* și pentru celelalte teritorii artistice. Sub acest aspect, Focillon se apropie pînă la un anumit punct de teoria enunțată de Hippolyte Taine în *Filozofia artei* (1865), cu deosebirea că la Taine aderența dintre climatul geografic și forma de artă pe care o găzduiește era considerată ca fiind de natură profund structurală și absolutizată. Potrivit acelei concepții, un anumit climat naștea în mod legic o anumită structură umană și un anumit tip de personalitate artistică, înzestrată cu particularități temperamentale determinate, ce se repercutau în mod obligatoriu în opera de artă. Focillon nu împinge interpretarea atît de departe în ceea ce privește determinismul geografic. Cîmpul geografic nu mai constituie pentru el o cauzalitate, ci mai curînd un cadru. Criteriul spațial pe care îl adoptă, delimitarea zonală slujește la localizarea fenomenului artistic și la fixarea reperelor, la clasificarea direcțiilor pe care acesta le urmează în expansiunea sa. Noțiunea de spațiu artistic se confundă cu aceea a mediului în care are loc circulația formelor artistice, vehiculate în ritmuri și în sensuri variabile.

Corelarea artei cu spațiul în care a luat naștere este concepută sub un dublu aspect: pe de o parte acela al amplorii și al dinamicii de deplasare, favorizată de întindere, pe de altă parte acela al claustrării locale, deci al unei anumite statici caracterologice. Tendința spre universalitate și claustrarea locală sînt înfățișate într-o înlănțuire relativă, dar ineluctabilă, constituind cele două laturi dialectice ale desfășurării istorico-artistice. În virtutea acestui principiu, Focillon sfîrșește prin a nega ideea de „școală” — pînă la el frecvent uzitată — pe care o combate nu prin puterea controverselor, ci propunînd un alt sistem, fără îndoială mai cuprinzător și mai elastic.

Formele artistice se comportă asemenea unor organisme vii, nu doar pentru că apar ca reflexul materializat al unei spiritualități, ci mai ales pentru că sînt supuse unei fluc-

tuații evolutive, ce nu exclude nici momentele de stagnare și de involuție. Principiul evoluției explică geneza, creșterea și definirea progresivă, desfășurarea bogată, înflorința stilului, apoi subțierea substanței și în cele din urmă atrofia ce duce la substituirea sa. Involuția survine în ipostazele în care formele artistice nu ating etapa plenitudinii, rămînînd cantonate la un teritoriu restrîns, în contrast cu cele larg difuzate și exercitînd în consecință o acțiune mai eficientă. În felul acesta, stilul însuși devine o noțiune dialectică, condiționată de dublul mecanism al existenței și devenirii sale. Stilul nu mai este considerat ca o totalitate imuabilă de caractere, ci dimpotrivă ca un proces fluctuant, surprins în mișcare continuă, înregistrînd succesive prefaceri, avansuri sau dimpotrivă regresii în manifestarea sa.

Evoluția artistică nu se precizează doar în spațiu, ci și în timp, fiind privită în contextul marilor evenimente social-istorice, cu o precumpănire a istoriei politice, interpretată macroperspectivic. Fluxul și refluxul popoarelor islamice în bazinul mediteranean, invazia apoi statornicirea popoarelor migratoare, cruciadele ce deplasează în direcție inversă masele Occidentului, constituie evenimente capitale, cu repercusiuni certe. Evenimentele se produc pe un traiect marcat de formații statale diferite, într-o societate dominată de instituții hegemonice, ca regalitatea, marea putere feudală laică și îndeosebi feudalitatea ecleziastică. Urmînd direcția marilor căi comerciale, itinerariile pelerinilor constituie în romanice arterele de-a lungul cărora pulsează — uneori mai lent, alteori cu o frecvență sporită — fluidul unei spiritualități ce se cristalizează în entități artistice. Organismele sociale au un rol precis în definirea acestora. În epoca romanică, arta cultivată cu precădere în marile centre ale mînaștirilor are un caracter monastic, în timp ce în epoca goticului, îndeosebi în faza matură și tîrzie, generează o artă a centrelor urbane promotoare ale unei culturi cu veleități „realiste”.

Interpretarea lui Focillon nu este lipsită de monumentalitate, viziunea sa îmbrățișează coeziunea faptelor esențiale cu cele accesorii. Adesea investigația detaliului se face cu o extremă finețe, discernămîntul său subtil sondînd cele mai delicate conexiuni. Fenomenele sînt înfățișate în genere la scară continentală, în mersul istoriei. Ideea vectoare ce se desprinde din lectura cărții, anume că forma artistică nu este un simplu receptacol de idei și de sentimente, ci expre-

sia complexă, vie a unei spiritualități istoricește condiționată, constituie în mod neîndoielnic un aport meritoriu, chiar dacă nu este dusă pînă la ultimele sale consecințe.

Pentru Focillon, arta romanică nu s-a născut ex nihilo, manifestîndu-se ca o bruscă eflorescență la începutul secolului al XII-lea, ci reprezintă un proces cu antecedente mai îndepărtate. De aceea atenția sa se îndreaptă spre morfologia carolingiană și preromanică în care discerne principalele izvoare constitutive ale acestui stil occidental, primul deplin evoluat. Autorul încearcă să descopere rădăcinile fenomenului, să elucideze procesul din substrucții, zona obscură în care s-a produs lent și treptat interacțiunea, apoi fuziunea acelor componente din care s-a încheiat arta romanică. Caracterul complex al acestor antecedente, greu de limpezit, persistența a numeroase momente și chiar etape lacunare pe care Focillon, cînd nu le descoperă faptic, le suplinește prin ipoteze, atestă incontestabila sa contribuție la clarificarea fenomenului. Punînd în lumină contradicțiile ce tulburau în faza crepusculară imperiul roman, subminat în dominația sa politico-militară — dar și pe plan artistic — de înaintarea popoarelor migratoare, savantul cumpănește diversitatea alternativelor. Creștinismul de origine orientală și arta popoarelor migratoare au determinat ceea ce el numește „orientalizarea Europei”, la care a contribuit, desigur, și influența islamică. Relațiile cu Bizanțul și cu Armenia, mediate prin călugări, pelerini și negustori sirieni, nu sînt străine de acest proces.

Deci deplasarea valorilor și nu o neașteptată cezură, nu abandonarea radicală a tradițiilor cultivate de antichitatea greco-romană, a stîrnit în Occident geneza unor forme de artă proprii prin care se definea o nouă civilizație, aceea a evului mediu. Suprema modalitate de manifestare a acestei civilizații se confundă cu arhitectura monumentală ce își subordonează atît artele aplicate, pictura și sculptura, cît și pe cele decorative.

Arta Romei antice, a Bizanțului și a Orientului apropiat, aceea a Nordului migrator, acționînd cu intensități variabile, se repercutează printr-o serie de elemente diferențiate în arta carolingiană, principala sursă a romanicii. Totuși o deosebire elementară le separă. Căci în vreme ce arhitectura carolingiană menținea în decorația monumentală paramentele de marmoră sau metal, adoptînd deopotrivă mozaicul, uneori și ornamentele din stuc, deci ceea ce s-ar

numi materialele de substituție — utilizate în spiritul tradiției bizantine și islamice —, arhitectura romanică subliniază supremația materialului masiv, a blocului nud, caracterul unitar al zidăriei structurive de piatră căreia decorul îi este în mod organic incorporat.

Debutînd în a doua jumătate a secolului al X-lea pe fondul unei civilizații prin excelență feudală și monastică, ilustrată însă și prin aspecte de geneză urbană, îndeosebi negustorească, romanicul timpuriu derivă ca gîndire structurivă și concepție planimetrică din arhitectura carolingiană. Se caracterizează însă prin utilizarea sistematică a unei ornamentații, compusă dintr-o friză de arcuri oarbe, alternată cu platbande verticale, ce decorează ritmic fațadele.

Focillon discută ipotezele suscitade de problema originii acestui motiv constant reîntîlnit pe anumite arii, distins prin factura sobră și egală și multă vreme denumit „lombard”, în virtutea unui termen convențional. Deși numeroasele exemple timpurii, întîlnite în nordul Italiei, de asemenea faima europeană a constructorilor lombarzi ar legitima pînă la un punct această interpretare, savantul francez precizează apariția și răspîndirea decorului respectiv pe un teritoriu mult mai vast decît acela al Lombardiei. În mod original, el concluzionează că acest ornament de origine orientală nu constituie atît caracterul distinctiv al unei epoci artistice, cît al anumitor regiuni. Acesta este motivul pentru care îi acordă o semnificație mai curînd geografică, referindu-se la răspîndirea variantei arhitectonice pe un teritoriu definit, subdivizat în zone cu particularități specifice. Focillon le conturează foarte clar distingînd o zonă mediteraneană și una septentrională. Zona mediteraneană include arhitectura catalană în contiguitate cu cea mozarabă, nordul și centrul Italiei, Languedocul inferior, Provența și Renania. Zona septentrională cuprinde insulele britanice, partea meridională a Țărilor de Jos, nordul și nord-estul Franței, vădînd o persistență accentuată a tradiției carolingiene, sesizabilă în arta ottoniană din Germania, după cum influența normandă s-a exercitat asupra arhitecturii anglo-saxone.

În configurația de ansamblu a acestei geografii artistice, Franței îi revine un rol de primă importanță, prin pluralitatea variantelor regionale. Aceste grupe regionale erau ferm constituite la începutul secolului al XII-lea, întîmplîndu-se uneori să nu fie atinse nici de înrîuririle medi-

teraneene, nici de cele septentrionale, cum este cazul romanului auvergnat sau al celui burgund. Arta cluniacensă din Burgundia manifestă o morfologie precoce a cărei semnificație novatoare pentru Occident este subliniată.

Elaborarea structurii planimetrice și a elevației arhitectonice caracteristice romanului matur s-a produs într-o etapă anterioară, în secolul al XI-lea care este teatrul marilor experimentări simultane, fie înrudite, fie diferențiate. Maturitatea este precedată de eferescența germinațiilor stilistice, disparate sau contigue, dar contribuind deopotrivă la dezvoltarea factorilor structivi: elemente portante și sisteme de boltire. În istoria societății feudale, secolul al XI-lea constituie un preambul fecund pe care se sprijină prima formă clasică a artei medievale, aceea a romanului. Semnalată în prima jumătate a secolului următor, ogiva, element novator în procesul structurării arhitectonice, suscită probleme pe care autorul încearcă să le elucideze, prefigurând soluții ce în absența unor argumente peremptorii nu puteau fi pe deplin formulate.

Focillon precizează că adaptarea ogivei la bolta în cruce, de asemenea corelarea sa cu arcurile divizoare frînte, apoi cu contrafortul și cu arcul de sprijin, corespunde în esență procedului gotic. În secolul al XII-lea, însă, introducerea ogivei avea un caracter preliminar, experimental, neîngăduind definirea inițială a unui stil. Marea problemă stipulată este aceea a originilor ogivei, ce continuă să mai frămînte și azi spiritul istoricilor de artă.

Pornind de la prezumpția că în Occidentul creștin ogiva a apărut la Durham (1093—1104), în Anglia, sub influență normandă, se constată prezența sa în Ile de France, la Saint-Denis (1140—1144) unde funcția portantă a ogivei se integrează însă unui sistem, ce este în ultimă instanță gotic. Pe de altă parte nu se exclude ipoteza potrivit căreia constructorii lombarzi, așa-zii Commacini, s-ar fi inspirat dintr-un foarte vechi element de tradiție romană, ceea ce îngăduie presupunerea originii lombarde a ogivei, preluată ulterior de școala anglo-normandă. Focillon nu trece cu vederea nici exemplele islamice, răspîndite în Spania aflată sub ocupația musulmană, specificînd însă că în arhitectura arabă nervurile ce dublau bolțile nu aveau funcție activă, de suport, ci una strict decorativă, fapt ce nu infirmă cu desăvîrșire posibilitatea unor sugestii oferite arhitecților occidentali. În sfîrșit citează un întreg grup de edificii ri-

14

dicat în Armenia, unde ogiva utilizată într-un scop eminent structural era întâlnită în contextul unor programe arhitectonice variate și savant concepute.

A accepta ideea unui model unic cu expansiune largă pe teritorii diverse, deci supoziția filiației directe, sau a opta pentru sincronismul unor experiențe paralele, exercitate prin filiere complexe, ramificate, constituie esența întrebării. Fără a da un răspuns concludent, Focillon, în consens cu majoritatea istoricilor de artă, înclină pentru cea de a doua alternativă.

Arta occidentală a evului mediu s-a constituit prin absorbția masivă a unor elemente multiple, printre care și cele de proveniență orientală, organic contopite în fizionomia sa. Unul dintre marile merite ale autorului rezidă în sondarea selectivă a tuturor posibilităților, în îmbrățișarea cvasi-exhaustivă a izvoarelor stilistice. El cîntărește toate ipotezele importante, cu pertinență și stăruitoare investigație. Expunerea judicioasă a tezilor, atent examinate, logic îmbinate, îi îngăduie generalizări speculative, enunțarea pe temeiul faptic a unor seducătoare teorii, fără a prejudicia stabilitatea edificiului său științific.

Doar rareori savantul se lasă furat de implicații hazardate, în urmărirea unui fenomen morfologic ce se vrea investigat pînă la expresia ultimă. De pildă atunci cînd afirmă că decorul de nișe oarbe, cunoscut în genere sub denumirea de „ocnițe”, de la bisericile moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare, ar constitui un reflex tardiv și îndepărtat al ornamentului romanic. Este greu de admis ca, în plină ambianță culturală bizantină, acest motiv să fi reapărut spontan în arhitectura moldovenească de la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului următor. Cu atât mai mult cu cît arhitectura romanică din Transilvania — regiune ce ar fi putut, împreună cu Polonia eventual, să transmită influența romanică — își încheiase evoluția la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Ocnițele și nișele oarbe moldovenești, în genere, derivă din arhitectura Țării Românești, înrîurită la rîndu-i de morfologia ornamentală a ambianței bizantino-balcanice, unde motivul era extrem de răspîndit.

Mai oportună era o apropiere între decorul romanic și ornamentația arhitectonică a monumentelor ruse din regiunea Vladimir-Suzdal, provenind din secolul al XII-lea. Contactele acestei zone cu arta occidentală prin filiera Haliciului, deci prin mediere polonă, nu sînt excluse. Pe de altă parte,

teraneene, nici de cele septentrionale, cum este cazul romanului auvergnat sau al celui burgund. Arta cluniacensă din Burgundia manifestă o morfologie precoce a cărei semnificație novatoare pentru Occident este subliniată.

Elaborarea structurii planimetrice și a elevației arhitectonice caracteristice romanului matur s-a produs într-o etapă anterioară, în secolul al XI-lea care este teatrul marilor experimentări simultane, fie înrudite, fie diferențiate. Maturitatea este precedată de efervescența germinațiilor stilistice, disparate sau contigue, dar contribuind deopotrivă la dezvoltarea factorilor structivi: elemente portante și sisteme de boltire. În istoria societății feudale, secolul al XI-lea constituie un preambul fecund pe care se sprijină prima formă clasică a artei medievale, aceea a romanului. Semnalată în prima jumătate a secolului următor, ogiva, element novator în procesul structurării arhitectonice, suscită probleme pe care autorul încearcă să le elucideze, prefigurând soluții ce în absența unor argumente peremptorii nu puteau fi pe deplin formulate.

Focillon precizează că adaptarea ogivei la bolta în cruce, de asemenea corelarea sa cu arcurile divizoare frunte, apoi cu contrafortul și cu arcul de sprijin, corespunde în esență procedurii gotic. În secolul al XII-lea, însă, introducerea ogivei avea un caracter preliminar, experimental, neîngăduind definirea inițială a unui stil. Marea problemă stipulată este aceea a originilor ogivei, ce continuă să mai frământa și azi spiritul istoricilor de artă.

Pornind de la prezumția că în Occidentul creștin ogiva a apărut la Durham (1093—1104), în Anglia, sub influență normandă, se constată prezența sa în Ile de France, la Saint-Denis (1140—1144) unde funcția portantă a ogivei se integrează însă unui sistem, ce este în ultimă instanță gotic. Pe de altă parte nu se exclude ipoteza potrivit căreia constructorii lombarzi, așa-zișii Commacini, s-ar fi inspirat dintr-un foarte vechi element de tradiție romană, ceea ce îngăduie presupunerea originii lombarde a ogivei, preluată ulterior de școala anglo-normandă. Focillon nu trece cu vederea nici exemplele islamice, răspândite în Spania aflată sub ocupația musulmană, specificând însă că în arhitectura arabă nervurile ce dublau boltile nu aveau funcție activă, de suport, ci una strict decorativă, fapt ce nu infirmă cu desăvârșire posibilitatea unor sugestii oferite arhitecților occidentali. În sfârșit citează un întreg grup de edificii ri-

dicat în Armenia, unde ogiva utilizată într-un scop emnamente structiv era întâlnită în contextul unor programe arhitectonice variate și savant concepute.

A accepta ideea unui model unic cu expansiune largă pe teritorii diverse, deci supoziția filiației directe, sau a opta pentru sincronismul unor experiențe paralele, exercitate prin filiere complexe, ramificate, constituie esența întrebării. Fără a da un răspuns concludent, Focillon, în consens cu majoritatea istoricilor de artă, înclină pentru cea de a doua alternativă.

Arta occidentală a evului mediu s-a constituit prin absorbția masivă a unor elemente multiple, printre care și cele de proveniență orientală, organic contopite în fizionomia sa. Unul dintre marile merite ale autorului rezidă în sondarea selectivă a tuturor posibilităților, în îmbrățișarea cvasi-exhaustivă a izvoarelor stilistice. El cîntărește toate ipotezele importante, cu pertinență și stăruitoare investigație. Expunerea judicioasă a tezilor, atent examinate, logic îmbinate, îi îngăduie generalizări speculative, enunțarea pe temeiul faptic a unor seducătoare teorii, fără a prejudicia stabilitatea edificiului său științific.

Doar rareori savantul se lasă furat de implicații hazarde, în urmărirea unui fenomen morfologic ce se vrea investigat pînă la expresia ultimă. De pildă atunci cînd afirmă că decorul de nișe oarbe, cunoscut în genere sub denumirea de „ocnițe”, de la bisericile moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare, ar constitui un reflex tardiv și îndepărtat al ornamentului romanic. Este greu de admis ca, în plină ambianță culturală bizantină, acest motiv să fi reapărut spontan în arhitectura moldovenească de la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului următor. Cu atât mai mult cu cît arhitectura romanică din Transilvania — regiune ce ar fi putut, împreună cu Polonia eventual, să transmită influența romanică — își încheiase evoluția la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Ocnițele și nișele oarbe moldovenești, în genere, derivă din arhitectura Țării Românești, înrîurită la rîndu-i de morfologia ornamentală a ambianței bizantino-balcanice, unde motivul era extrem de răspîndit.

Mai oportună era o apropiere între decorul romanic și ornamentația arhitectonică a monumentelor ruse din regiunea Vladimir-Suzdal, provenind din secolul al XII-lea. Contactele acestei zone cu arta occidentală prin filiera Haliciului, deci prin mediere polonă, nu sînt excluse. Pe de altă parte,

nu pot fi pierdute din vedere nici analogiile morfologiei suzdaliene cu arhitectura caucaziană și armeană. Elevația cubică a edificiului, repertoriul iconografic și tratarea plastică a decorului de la biserica din Achthamar (secolul al X-lea) sugerează temeuriile unei comparații evidente cu monumentele rusești din regiunea citată.

Este de asemenea curios faptul că insistând asupra unor surse de influență orientale ca Transcaucazia, Armenia și Georgia, Siria și Asia Mică, al căror rol în constituirea artei bizantine a fost limpede precizat și care geograficește se învecinează cu Bizanțul, Focillon estompează rolul componente bizantine. Imperiul bizantin nu a fost doar un mediator al influențelor orientale, ci și un centru activ de elaborare și difuzare a unor soluții proprii ce sînt neglijate de autor. În ansamblul interacțiunilor artistice exercitate pe un imens teritoriu, Bizanțului — ce avusese relații active cu Occidentul, subliniate în epoca Cruciadelor —, i se atribuie un rol minor, am spune episodic. Savantul francez își manifestă rezervele chiar și în cazurile indiscutabile, cum se întâmplă cu monumentele romanice din Aquitania. Obiectînd că bizantinii își construiau bolțile din cărămidă și nu din piatră, ca occidentalii, Focillon caută genealogia cupolelor pe pandantivi, grupate în jurul unui nucleu central, întâlnite în sudul Franței, fie într-un prototip oriental inedit, fie în tradiția locală a unor colibe pe plan circular, acoperite cu un fel de cupole rudimentare, scăpînd din vedere argumentul dispoziției planimetrice ce condiționează elevația, dispoziție ce este evident bizantină. Recunoaște totuși că biserica Saint-Front din Périgueux — la fel cu catedrala St. Pierre din Angoulême de altfel — prezintă certe înrudiri, asemenea bisericii San Marco din Veneția, cu planul în cruce greacă încununat de cinci cupole al bisericii Sf. Apostoli din Constantinopol, construită în secolul al VI-lea.

Autorul nu acordase importanța cuvenită contribuției bizantine nici în cadrul arhitecturii de tip central din epoca carolingiană, avînd ca prototip capela palatină de la Aachen. Menționase totuși că acest monument cheie, cu dovedite reflexe în arhitectura preromanică și romanică, era o reeditare a bisericii San Vitale din Ravenna, unul dintre cele mai reputeate monumente bizantine. În genere iradierea formelor bizantine spre Occident, prin intermediul Italiei, este fugitiv sau deloc amintită.

O contribuție cardinală îi revine lui Focillon în interpretarea sculpturii romanice, considerată în strînsă conexiune cu arhitectura în care se concentrează semnificațiile dominante ale artei medievale. Stabilirea corespondențelor dintre arhitectură ca expresia majoră a acestei arte și ramurile sale subalterne, artele plastice și decorative, permite fixarea unor principii definitoare ale idealului de monumentalitate în care se reflectă imaginea particulară a unei universale inteligențe umane. Noua ordine artistică se amplifică cu forță continuă, dar se întemeiază în mod constant pe principiul de supremație a arhitecturii.

Ar fi logic ca tendința spre monumentalitate să-și afle echivalentul și în plastica decorativă, dar în stilul romanic sculptura nu are o existență autonomă, limitîndu-se la o funcție subalternă. Pe de altă parte nu are nici caracterul epidermic al ornamentației aplicate, ca în arta orientală și bizantină. Supunîndu-se condiționării impusă de o arhitectură ce utilizează aproape exclusiv piatra ca material de construcție, figurația plastică este creată în virtutea unor principii stilistice menite a satisface o finalitate predeterminată. Figura umană se pliază în funcție de morfologia elementului arhitectonic la care aderă. Se subțiază și se alungește, sau dimpotrivă se comprimă și devine îndesată, îmbrăcînd adesea configurații nefirești, dictate de forma funcțională a elementului decorat. Blocul de piatră, care alcătuiește celula murală a edificiului, acceptă doar imaginea decorativă ce poate fi incorporată în limitele suprafeței sale, forma ce i se înglobează organic coexistînd cu structura. Blocul și figura se identifică, constituind un tot omogen. În felul acesta figurația accentuează, pune în valoare și în același timp susține funcționalitatea elementului arhitectonic. Procedul favorizează pe de altă parte stilizarea, transformarea imaginii în cifru ornamental. Figura umană și schema reprezentării sale se suprapun, se confundă, de unde rezultă evidarea motivului de substanța sa materială. Imaginea se abstractizează, semnificația sa devine nu odată stranie sau chiar criptică. Plastica monumentală este ca atare literalmente comandată de arhitectură, suferă o condiționare dintre cele mai severe, legile arhitecturii romanice se propagă în sculptura chemată să o decoreze.

Absorbit de rolul sculpturii monumentale care este cel mai intim legată de arhitectură, expresia artistică prînz excelență a spiritualității medievale, Focillon nu acordă decît un

rol restrâns picturii murale. Apoi, omite exemplele italiice, celebrele fresce de la Sant' Angelo in Formis și de la Ferentillo, pierzând din vedere în același timp relațiile mai strînse cu pictura bizantină.

Abordînd cea de a doua temă fundamentală a lucrării sale, goticul, autorul insistă asupra unui debut stilistic ce implica paralelisme, uneori chiar coincidențe cronologice, cu romanicul. Luînd în considerare evidența acestei împrejurări, Focillon se străduiește să deslușească, încă în germene, acele condiții ce s-au repercutat în mod determinant în procesul constituirii sale. Faptul că goticul ia așa-zicînd naștere pe domeniul capețian, în Ile-de-France, este explicat prin absența unei tradiții romanice înrădăcinate pe acest teritoriu, unde noul stil nu avea de întîmpinat rezistența unei morfologii „clasic” definite.

Ogiva constituie poate supremul element de legătură între cele două stiluri, subliniind continuitatea unei evoluții ce nu comportă cezuri și se desfășoară cu o anumită consecvență prin metamorfozarea formelor inițiale. Adoptarea ogivei, pe care Focillon în controversă cu alți autori refuză să o considere ca o simplă componentă ornamentală, căci este invenție de zidar, gîndită prin excelență ca element funcțional și propagată ca atare, duce la constituirea rapidă a unei noi structuri arhitectonice ce se impune prin coerența și prin statornicia raționamentului. Logica strînsă a acestui raționament ingineresc a îngăduit, în ciuda diseminării experiențelor pe o arie largă, cristalizarea unui sistem complet, temerar ca soluție tehnică și viguros prin organica-i frumusețe. Bazat pe principiul riguroasei coordonări a părților constitutive, pe supremația calculului matematic, goticul generează prin utilizarea ogivei colosul de piatră asamblat din fragmente active. Marele aport al arhitectului gotic rezidă în abandonarea boltirii unitare a unui spațiu amplu și în subdivizarea acestuia în unități mici, în traveele ce poartă bolți individuale, construite și echilibrate independent. De aici decurge în mod necesar invenția contrafortului și a arcului de sprijin ca factori adjuvanți, impuși de stabilitatea edificiului.

Secolul al XII-lea reprezintă epoca marilor experimente gotice, în aceeași măsură în care veacul anterior fusese decisiv pentru formularea structurii romanice. Cistercienilor — aparținînd unui ordin monahal influent ce deținea peste 350 mînăstiri, diseminate din Scandinavia și Irlanda, pînă

în Portugalia, Castilia și Catalonia, extinzîndu-și rețeaua sediilor peste întinsul Europei central-răsăritene (inclusiv Transilvania unde le datorăm introducerea goticului) — le-a revenit rolul cardinal în difuzarea ogivei și a morții gotice timpurii. Importanța acestei contribuții este comparabilă cu aceea a ordinului cluniacens (benedictin) în ceea ce privește răspîndirea stilului romanic.

Data cheie, anul 1144 consacra afirmarea la Paris a primului șantier gotic de la Saint-Denis, sub patronajul unui abate benedictin, celebrul Suger. Dar biserica minăstirească se înălța în plin domeniu regal ce includea și un însemnat centru meșteșugăresc. Dincolo de aportul monastic inițial, creșterea și expansiunea stilului gotic se leagă prin excelență de dezvoltarea vieții urbane, a centrelor aflate sub protectoratul regalității și de episcopatele active, cu reședințe în orașele puternice. Iată de ce chintesența, produsul capital al acestui stil îl constituie catedrala.

Menținînd în perioada timpurie dispoziția planimetrică și distribuția maselor arhitectonice moștenite din romanic, catedralele secolului al XII-lea — Noyon, Laon, Soissons, Paris, Chartres — sînt de pe acum gotice în ceea ce privește organismul elevației și sistemul de articulare al edificiului. În ciuda severității procedului, dictată de caracterul său stringent constructiv, avînd o perfecțiune rațională ce îndreptățește compararea sa cu desfășurarea logică a unei teoreme matematice, stilul nu suferă de anchilozările unei rigidități doctrinare și nu se mărginește a specula cu monotonie o unică formulă. Elasticitatea gîndirii ingineresti a constructorului medieval — arhitect și pietrar deopotrivă — se relevă pilduitor în diversitatea filiașilor generate prin aplicarea diferențiată a principiului de bază, posibilă din momentul stăpînirii ferme a mecanismului structural. Se declară de asemenea în îndrăznelile progresiv potențate ale arhitecților care își permit să jongleze literalmente cu blocul de piatră, exaltînd înălțimile, împingînd pînă la limitele posibilului scara verticalității. Spre deosebire de romanicul care, în ciuda tentativelor variate, se vădise mai mult sau mai puțin captiv al materialității sale, goticul învinge cu o uimitoare suplețe condiționările impuse de material și tehnică, sporindu-și grandoearea și vitalitatea.

Încă din faza matură, cînd toate problemele tehnice ridicate de echilibrarea monumentului, de calculul pertinenț al împingerilor și al rezistențelor erau soluționate, goticul

nu mai inovează, ci fructifică și rafinează formula universală. O imaginație prolifică, eliberată din chingile reținerii tehnice, evoluează cu exuberanță, reflectându-și inventivitatea în particularitățile decorului. Arhitectura de schelet este invadată de învelișul exterior al ordonașelor ornamentale. În faza târzie asistăm la acea fantastică desfășurare morfologică ce se propagă în decorul flamboiant, ca un reflex al „irealismului” — conceput în sens structiv, prin neglijarea aderenței stricte la componentele funcționale —, determinându-l pe Focillon să vorbească despre un „baroc gotic”. Barochismul acestei faze finale este ilustrat de dezlănțuirea mobilității decorative, de expansiunea debordantă a motivelor, a detaliilor aproape haotice ce maschează evidența structurii. Cultura europeană devenise beneficiara unui stil universal și inepuizabil ca resurse combinatorii. Prin intermediul goticului, civilizația Occidentului dobândește în sfârșit hegemonia, favorizată de împrejurările istorice, printre care căderea Constantinopolului (1453) și marea invazie selgiucidă ce pusese brutal capăt imperiului bizantin și înfloririi sale artistice, au fost de indiscutabilă importanță.

Deși arhitectura continuă să-și păstreze privilegiul de artă dominantă de care beneficiase în romanic, menținându-se ca expresie suverană a spiritualității artistice din Occident, suferă modificări în ceea ce privește raporturile cu artele plastice ce îi erau inițial subordonate. Punerea în valoare a scheletului structiv, prin evidarea progresivă a maselor de zidărie, provoacă pierderea vastelor suprafețe murale afectate picturii în frescă. Determină, în schimb, dezvoltarea unei arte specifice, aceea a vitraliului, conceput în același timp ca receptacol și difuzor al luminii și servind ca atare la transfigurarea spațiului interior, la iluzia dematerializării sale. În faza goticului târziu va favoriza nașterea picturii de șevalet, care, utilizând tehnica uleiului, va face posibilă acea revoluționare a viziunii artistice ce, consemnând un pas decisiv spre fiziomorfism, va da naștere poeziei picturale a lui Van Eyck. Ascendenta dobândită de pictură, autonomizarea ei, nu pot fi concepute decât prin acest îndelungat proces de desprindere de suportul arhitectonic, îngăduind inovarea în conținut și formă.

Corelarea strânsă dintre arhitectură și sculptura, menită să o decoreze dar și să o vivifice, se menține în faza timpurie și matură a goticului, detașarea sculpturii de arhitectură fiind tardivă și desăvârșindu-se inițial sub forma

plasticii funerare și a celei destinate finitivelor. Abia după 1400 se va putea vorbi de o plastică liberă, cu caracter monumental, destul de lent elaborată.

Alcătuind un univers deliberat, un microcosm menit să exprime prin caracterul enciclopedic al iconografiei sculptate un summum al cunoașterii medievale, catedrala se înveșmintă într-un înveliș figurativ. Calea parcursă de la Statuile-coloane, reprezentând la Chartres de pildă o ultimă manifestare a conformismului romanic, la plastica autonomă, eliberată de condiționarea fondului arhitectonic, coincide cu epopeea lentă a unei esențiale transformări morfologice, încărcată cu sensurile treptat lărgite ale unei concepții definite ca expresia umanismului medieval.

Concepția aceasta își păstrează desigur caracterul teleologic, dar așază natura și omul în centrul preocupărilor sale. În orbita imens dilatată a acestui univers, iluzia unei divinități imanente continuă să domine, dar își modifică esența. Acel Cristos inaccesibil și vindicativ ce era reprezentat în romanic ca un fantastic stăpânitor supraterestru, ca simbol înfricoșător al judecății din urmă, se umanizează, coboară la nivelul credincioșilor, se proporționează la dimensiunile lor și le îmbracă înfățișarea. Un dumnezeu-om îi ia locul, polarizând ca un magnet, prin panteismul său, aspectele diverse ale cosmosului. Devenind un principiu de universală coeziune, noua ipostază a dumnezeirii reprezintă factorul simbolic spre care gravitează datele unei filozofii mai blânde, în ultimă instanță fiziomorfă. Sentimentul religios își pierde intensitatea terifiantă, devine poetic și benign. Prezența umană se diseminează pretutindeni, populează această nouă lume care și-a pierdut apriga austeritate, odată cu dobândirea unui sentiment al naturii. Toate fațetele realului se concentrează în jurul ființei umane care descoperă și măsoară cu sentimentală ardoare mediul înconjurător, contemplat adesea cu o fermecătoare ingenuitate. Oglindirea naturii se amplifică, de la introducerea elementelor de floră locală și a repertoriului animalier cu caracter simbolic-alegoric, la aceea a activităților umane, consemnate în reprezentările calendarului. Relatarea simbolică a zodiacului este dublată de una descriptiv-anecdotică.

În iconografia secolului al XIII-lea s-a produs acea abateră progresivă de la viziunea apăsătoare, populată cu monștri, bântuită de fantasme, specifică obscurantismului medieval. Motivele fantastice nu dispar, dar se trans-

formă sub impulsul spiritului satiric. Moștenirea spiritualității orientale și misticismul bat în retragere în fața umanismului occidental. Este replica acelui proces, consumat cu secole în urmă, în care raționalismul mediteranean al lumii antice suferise asaltul copleșitor al ideologiei creștine, impulsionată de Orient.

Influența Orientului, accentuată de intervenția popoarelor migratoare, precipitase declinul spiritualității greco-romane, inaugurând în Apus pe aceea a evului mediu timpuriu. Tradiția antică, persistentă în Italia, nu constituise o forță verticală ce suia din adâncul vremurilor fără deviație sau fără sincopă, ci un proces mobil cu efecte de variabilă intensitate. Dacă începutul evului mediu înregistrase sub avalanșa înfrunirilor o pierdere a vitalității creatoare, avea să beneficieze în schimb, printr-o selecție efectuată în timp, de aluviunile fertile ale marilor curenți asimilate. Autorul subliniază cu deosebire aportul considerabil al migrațiilor ce au înlesnit pătrunderea marilor culturi proto-istorice și reînvierea tradițiilor locale, inhibitate în evoluția lor de supremația culturii greco-romane. Din acest sincretism artistic al începuturilor își trage în ultimă instanță seva și originalitatea arta Occidentului ca primă manifestare deplină a unui teritoriu istorico-geografic mult încercat, dar izbutind să articuleze prin îndelungi străduințe un limbaj propriu ce își are incontestabila și durabila măreție.

Spirit enciclopedic, Focillon srapeză prin amploarea și complexitatea problematizărilor, propunând adesea cele mai temerare implicații, nu odată deconcertante față de stadiul în care se aflau cercetările de artă medievală la data când își concepea opul. Perspicacitatea sa științifică, alimentată de o imaginație ferventă și extrem de suplă, pătrunzând cu acuitate substanța subtilă a fenomenelor, i-au îngăduit elaborarea unui vast sistem, transformat în sinteză. Argumentarea și forța expunerii conving, chiar și în situațiile în care autorul se lasă sedus de ineditul ispititor al unor ipoteze până la el neîncercate, menite a deschide noi perspective și a extinde orizontul cunoașterii.

Metodică și auzătoare, expunerea nu își pierde fluența prin densitatea ideilor. Suflul larg al frazării, ținuta aleasă a exprimării oferă o lectură captivantă și neîmpovărată. Nu odată autorul se exprimă cu poezie, adevărându-și dubla personalitate, asociind investigarea intelectuală cu participarea senzitivă.

Arta Occidentului nu este doar o lucrare de știință, ci și o operă de imaginație. Focillon înfățișează Apusul ca pe un imens creuzet în care au fost colectate și topite la temperaturi înalte cele mai diverse metale, provenind din filoane adânci, ancestrale, vehiculate de mari mulțimi în mișcare pe scena istoriei. Pretutindeni el sondează cu pasiune conexiunile fertilizante, sapă la rădăcinile faptului artistic, râvnind să descopere izvorul primordial, pentru a putea stabili apoi condițiile generale și particulare ale creșterii stilistice. Potențialul artistic nu se concentrează doar în valori estetice și morale, ci reprezintă o semnificație certă pentru istoria umanității într-o fază precisă a dezvoltării sale. Pentru Focillon arta nu constituie doar o entitate, ci apare ca o categorie istorică, reprezentând cea mai elocventă și mai dezvoltătoare oglindire a unei epoci și a unui popor.

Temeinicia cunoașterii docte și farmecul imaginativ întemeiat pe convingeri lămurite, ferm susținute, investigarea fenomenelor în expansiunea și în adâncimea lor, garantează larga valabilitate a tezelor fundamentale pe care Focillon le-a emis în opera sa.

VIORICA GUY MARICA

NOTA EDIȚII FRANCEZE

TEXTUL DE FAȚA ÎNTE CIL AL EDIȚII ART D'OCCIDENT PUBLICATA DE LIBRAIRIE ARMAND COLIN, BIBLIOGRAFIA ȘI NOTELE AJUTATE DE HENRI FOCHON AU FOST RE-GLATE ÎNTR-UNAL. NOTELE COMPLEMENTARE ȘI ADAUGIRILE BIBLIOGRAFICE AU FOST REALIZATE DE JEAN BONY, AUTORUL EDIȚII ÎNGLEZE A AȘTEI LUCRĂRI, PUBLICATA DE PHAIDON PRESS ÎN 1963. ATIT DOMINII-SALE CIT ȘI EDIȚIILE PHAIDON ÎE ADRESAM CIL MAI VIL MUTUIMIL PENTRU AȘTEIAREA PERMISIUNIL DE A ÎE REPRODUCI. A- CILTE NOTE ȘI ADAUGIRI SUNT PREZENTATE DE UN ASTERISK

CUVÎNT ÎNAINTE

Titlul acestei lucrări îi arată și scopul. În cursul Evului Mediu, Europa occidentală și-a creat o cultură proprie. Ea s-a desprins încetul cu încetul de influențele mediteraneene, orientale și barbare. Alte elemente au intervenit, noi condiții de viață și mai ales un spirit nou. Așa s-a născut o civilizație originală care s-a exprimat în diferitele ei momente cu atita rigoare încit amintirea ei a rămas legată peste veacuri de destinul Occidentului. Am încercat să descriem nu numai caracterele esențiale ale acestor sisteme organice pe care le numim stiluri, dar și modul în care s-au format și au existat. În funcție de anumite mișcări: experiențe, evoluție internă, fluctuații, schimburi, expansiune. Lucrarea noastră nu e așadar nici o „inițiere“, nici un manual de arheologie, ci o carte de istorie, adică un studiu al relațiilor care, deosebite după timp și loc, se stabilesc între fapte, idei și forme. Acestea din urmă nu pot fi socotite doar un simplu decor. Ele iau parte la activitatea istorică indicându-i curba evoluției, la a cărei reliefare au contribuit din plin. Arta Evului Mediu nu e nici concreștiune naturală nici expresie pasivă a unei societăți: într-o bună măsură, ea e cea care a creat Evul Mediu.

În afară de situația generală a cercetărilor de plină acum¹, veți găsi în aceste pagini și

rezultatul propriilor noastre lucrări asupra anumitor curente și asupra anumitor perioade — secolul al XI-lea, sculptura romanică, sfârșitul Evului Mediu — a căror interpretare tradițională ni s-a părut susceptibilă de a fi revizuită. Dat fiind că recenta controversă cu privire la ogivă a repus în discuție câteva principii fundamentale, am prezentat și discutat datele problemei, insistând și asupra importanței artei gotice timpurii și a vitalității sale. Între arhitectură, care domină Evul Mediu fără a-i fi singura preocupare, și celelalte arte, am căutat corespondențele care ne îngăduie să stabilim, ca o înaltă expresie a inteligenței umane, regulile unei gândiri monumentale și să-i scriem istoria. Poate că aceasta a fost principala noastră preocupare, dar în egală măsură ne-am străduit să redăm, oriunde era cu putință, acordurile profunde ale vieții.

Alături de lucrările savanților noștri confrăți, am ținut să le evidențiem pe acelea ale elevilor noștri pe care i-am îndrumat pe terenul cercetărilor pozitive — în primul rînd în Franța, care se află în centrul multora dintre aceste probleme. Dar trebuia să mergem mai departe, să trecem dincolo de frontiere, spre a nu interpreta greșit acele curente a căror amplitudine, în amîndouă sensurile, le depășește. În Transcaucazia, în Irlanda, în Anglia, în Spania, în Europa Centrală, analiza și comparația ne-au făcut cunoscute fenomene și evenimente pe care trebuia să le situăm și, dacă se poate spune așa, să le adaptăm.

Un studiu de felul acesta e făcut să slujească în primul rînd științei, fie și numai arătînd complexitatea problemelor, pînă și în organizarea notelor și a referințelor. Studiile istorice își pierd din forță, și îndeosebi cele din domeniul nostru, dacă sînt împodobite cu un fals aer de facilitate. O armonie de suprafață nu contribuie la înțelegerea trecutului, ci dimpotrivă. Desigur, e greu să se respecte continuitatea curentelor fără a se neglija oarecum

acele raporturi, adeseori subtile, acele articulații multiple care trebuie neapărat cunoscute. Ne-am încumetat totuși pe această cale, cu un puternic sentiment de recunoștință față de toți cei care ne-au precedat.

Dădusem o primă formă gândurilor noastre, într-o colecție condusă de către mult regretatul maestru Gustave Glotz. Salutîndu-i memoria cu un afectuos respect, mulțumim redactorilor acestei colecții care au susținut studiile noastre cu o înțelegere plină de generozitate. Nu mai puțină grațitudine datorăm și editurii care a binevoit să accepte această lucrare în vederea publicării.

H. F.

INTRODUCERE

Fiecare capitol al civilizației noastre își are soclul geografic și peisajul lui. Acestea iau naștere și se luminează succesiv, ca diferitele înfățișări ale unui spațiu întins străbătut de lumină. În sudul Europei antichitatea clasică a determinat substanța și conturul umanității acestui continent. În jurul Mediteranei, Grecia și Roma au conceput și au făcut să prevaleze anumite principii politice, o perspectivă a gândirii și o imagine a omului care au dobândit valoare universală. Originile creștinismului sînt orientale și mediteraneene: acesta a avut mai întîi tonul culturii elenistice, apoi pe acela al comunităților asiatice. Bizanțul l-a moștenit și l-a menținut, amestecîndu-l cu diferite aporturi iraniene și ale popoarelor migratoare pe un teritoriu odinioară imens dar din ce în ce mai restrîns. Totuși, o dată cu invaziile, Occidentul Europei accepta în ruinele structurii imperiale o stare nouă a omului și noi forme care țîșneau parcă din străfundul vîrstei primare și se străduia, în întuneric, să găsească un echilibru între aceste date contrarii. Imensul imperiu rustic întemeiat de Carol cel Mare e încă plin de asemenea tradiții vechi și imobile, în ciuda puternicei obsesii a trecutului roman. Ele rămîn pentru totdeauna contopite cu viața profundă a Evului Mediu. Dar, începînd cu secolul al XI-lea, asistăm la constitui-

rea, cu o forță continuă, a unei noi ordini. Pe pămînturile dinspre apus, în inima țărilor cu deschidere spre Atlantic, din ce în ce mai intens populate, întemeietorii unor sisteme politice stabile, constructorii de orașe sau marile organisme ale Bisericii creează tipuri de organizare și tipuri umane încă inedite. Prin represiune și convertire, ei le extind spre Nordul și Centrul Europei; prin cruciade, chiar spre Bizanț și spre Asia. Această forță de expansiune expune Occidentul la diferite contacte și penetrații. Și vom vedea cum din ceea ce primește, el își face propria lui materie. Evul Mediu este expresia occidentală a civilizației europene.

Omul acestei perioade, definit printr-un anumit sistem social și o anumită activitate intelectuală, ar rămîne pe jumătate în umbră dacă n-ar fi încă prezent și viu printre noi, în pietrele monumentelor. Acestea nu sînt simple documente complementare ale istoriei lui: îl găsim pe de-a-ntregul în ele. Arhitectul, sculptorul și pictorul merg mînă în mînă cu filozoful și poetul, și cu toții participă la ridicarea unui fel de cetate a spiritului ale cărei temelii sînt clădite pe însăși viața istorică. *Divina Commedia* este o catedrală. Compendiile filozofice (*summae*) sînt cele care au permis descifrarea imaginilor. Teatrul religios și decorația pictată sau sculptată au făcut între ele schimb de resurse. Această putere de coeziune între diferitele domenii ale cercetării și invenției este trăsătura caracteristică marilor epoci.

Nici o altă epocă nu a clădit monumente mai numeroase și mai vaste. Desigur, Asia elenistică și Roma imperială sînt demne de remarcat prin îndrăzneala și imensitatea construcțiilor. Dar profilele ascuțite de biserici și castele pe care Occidentul medieval le desenează pe orizont sînt atît de multe, atît de îndrăznețe și de savant combinate în diferitele lor părți, volumele lor sînt atît de spațioase și de înalte, echilibrul care le susține e atît de ro-

4
bust, în sfârșit distribuția ansamblurilor și poetica efectelor le asigură un elan atât de mare încât am fi tentați să vedem în ele opera unei specii mai mari și mai puternice decât a noastră, dacă amploarea proporțiilor n-ar fi subordonată raportării la scara umană și dacă aceste monumente colosale nu s-ar supune în primul rînd spiritului măsurii. Tendința către colosal care, la unele civilizații, e semn de de-reglare și declin, se asociază aici cu rațiunea cea mai fermă. Din ziua în care aceasta nu mai e stăpîină, se poate spune că arta Evului Mediu ia sfîrșit. Dar în cursul marilor sale secole, și mai ales în cel de al XII-lea și al XIII-lea, ea a cunoscut experiențe și reușite din ce în ce mai numeroase și și-a stabilit, în cadrul mai multor stiluri, forme succesive pînă la punctul de maturitate armonioasă în care frumusețea soluțiilor este valabilă nu numai pentru un anumit mediu ci pentru o lume întreagă. Și astfel, se înalță, în piața unor sate mărunte, în centrul unor neînsemnate țirgușoare, clădiri desăvîrșite. Anumite regiuni rustice sînt parcă jalonate cu capodopere.

Arhitectura nu absoarbe toate forțele vii ale artei Evului Mediu, dar și le subordonează și le determină. Această trăsătură este esențială. Legea primatului tehnic, pusă în lumină de Bréhier, se exercită aici în mod incontestabil. Secolele următoare invaziilor ne arată declinul artei de a construi și primatul podoabei. Piatra, dimpotrivă, este materia Evului Mediu matur. Chiar deghizată sub policromie, ea e nu numai construcție ci și decorație încorporată în structură. Necesitățile tectonice definesc forma romanică, aparent operă a visului și a capriciului, dar de fapt stimulată și determinată totodată de zidul pe care se înscrie, într-un loc anume ales, zidul cu care face corp comun. Zidul tinde să devină evedat în structura gotică, făcută în primul rînd din arcuri, nervuri și stîlpi, dar forma sculptată rămîne monumentală și stabilește pe alte principii

acordul ei cu arhitectura. Cadrul miniaturilor din secolul al XIII-lea este un cadru arhitectural. Mobila este monument și formele combinate în vederea unui echilibru just al ansamblurilor construcției se repercutează ca ornament în decorarea lemnului. Astfel, chiar și reduse ca dimensiuni, ele evocă măreția originară și fac să apară în delicatețea lucrărilor celor mai prețioase amintirea ansamblurilor enorme pentru care au fost concepute la început. Fiecare tehnică subordonată evoluează în funcție de tehnica principală și dacă anumite arte (ca cea a smalțului) tind să se fixeze la anumite formule, favorizate de gust și, în anumite ateliere, transformate parcă în marca fabricii, cu alte cuvinte dacă există o inegalitate în mișcări, puternica omogenitate a ansamblurilor rămîne intactă. Ea face legitimă folosirea noțiunii de stil, ba chiar îi dă întreaga ei forță și ne permite să urmărim cu precizie toate aspectele modulațiilor acesteia.

Aceste aspecte sînt nenumărate. Chiar în epocile de stabilitate, ca primii treizeci de ani ai secolului al XIII-lea, cînd prototipurile sînt fixate și, pentru o bucată de vreme, nu mai dau naștere decât la variante, rămîne o vigoare experimentală care, pornind de la aceleași date și aplicînd aceleași soluții, duce la formarea de diferite partiuri și, în interiorul uneia și aceleiași familii, obține și imprimă fiecărui individ acea calitate care-l deosebește de ceilalți și care este semnul indiscutabil al vieții sale. Vom vedea că însuși principiul de tratare a ansamblurilor, traveea sau celula, ale căror combinații, în lățime și înălțime, nu sînt de nimic limitate, în afara programului general, are o mare importanță, dar cu atât mai mult numărul și diversitatea elementelor, specializate pe funcții și totuși susceptibile de multe variațiuni în ce privește dimensiunile. Ne-o demonstrează felul în care constructorii gotici s-au servit de proporții la un moment dat și în aceeași țară. Nu e vorba de virtuozitate.

Calculul efectelor decurge totdeauna din calculul forțelor. Din ziua în care nu vor mai fi unite, arta Evului Mediu va începe să decadă și, chiar în momentul când va încerca proiectele cele mai îndrăznețe, nu va mai fi în stare să lege elementele între ele.

Nu este deci de loc surprinzător faptul că arta Evului Mediu, dominată de arhitectură, și anume de o viguroasă logică constructivă, de un raționament cu privire la raporturile forțelor și formelor, se caracterizează prin tendința spre universal. Ea nu este expresia particulară și limitată a unui grup și a unui moment, nu este un episod strălucit și trecător din istoria unei culturi. Desigur, putem stabili legăturile și explica împrejurările care au favorizat creșterea și dezvoltarea creațiilor sale cele mai originale. Dar acestea s-au răspândit în regiuni din cele mai diferite. Arhitectura medievală și artele care decurg din ea constituie limbajul comun întregii creștinătăți occidentale, limbaj cu articulații subtile dar traducând aceleași cunoștințe, aceeași ordine intelectuală. Într-un idiom pe înțelesul tuturor. Propagarea europeană a stilului așa-zis gotic, elaborat de-a lungul a mai puțin de trei generații de către constructorii din Ile-de-France, n-ar fi fost posibilă dacă luminoasa lui autoritate n-ar fi avut la bază calități de această natură. Vom studia diversele modalități ale acestei răspindiri și vom vedea că universalismul ei nu se prezintă decât rareori ca o regulă despotică, respectată în mod pasiv și procedind prin importuri masive. Chiar și atunci intervine varietatea modelelor și deci libertatea de alegere. Chiar și atunci diferența între materii duce la o anumită nouitate a efectelor, iar calitatea locală a tratamentului creează inflexiuni inedite. Mai des arta se armonizează cu mediul în care se fixează, profitând de pe urma acestui lucru; și se poate constata, uneori după o elaborare destul de lentă, cum învie și își asimilează elemente

foarte vechi cărora le adaugă o culoare originală și care la rândul lor o colorează. Chiar și în monotonia artei cisterciene se pot deosebi grupuri localizate. Această suplețe, în unele locuri relativă, în altele mai secundă, este una din forțele universalismului medieval, fiind garanția valabilității lui. Artă romanică ne oferă un alt exemplu de acest gen în modul cum tipul de bazilică de pelerinaj s-a răspândit prin filiație de-a lungul drumurilor spre Santiago și San Michele, și cum, alături de ea, cu materialele, tradițiile și obiceiurile ei, interpretează modelul care îi e oferit și programul care îi e supus. Sculptura romanică, considerată ca o dialectică a formei, are o valoare absolută și universală și poate că tocmai aici e mai vădită această trăsătură specific medievală, dar spiritul țărilor și al șantierelor o minulește sau, dacă vreți, o vorbește cu accente particulare. Aceste variante idiomatice confirmă unitatea solidă a limbii și dovedesc aptitudinea ei pentru viață.

Adevărul e că activitatea Evului Mediu este dublă. Este sedentar dar și nomad, este locală dar și europeană. Orașele, provinciile, statele feudale, monarhiile sînt medii mai mult sau mai puțin fixe, drumurile comerciale și căile urmate de pelerini sînt medii mișcătoare. Europa se întrepătrunde tot atît de profund cu Europa, și pe o arie mai vastă, ca în timpurile când pacea romană domnea peste Mediterană. Și cuprinde o umanitate mai divers compusă. Materia istorică din care e făcută arta ei e un complex de o mare bogăție, dar fiind că, în profunzime, ea adaugă rămășițelor civilizației antice urmele culturilor barbare și aporturi orientale. Astfel descoperă diferite fețe ale omului de care rămîne interesată în continuare. Caravanele, cruciadele o apropie fără încetare de Asia și Africa. Încă de la începutul Evului Mediu, dezvoltarea instituției monastice răspândise pînă departe și în toate sensurile depozitele celor mai vechi civilizații, fo-

losite de simbolistica creștină, și îmbinase în Insulele Britanice visele călugărilor din Egipt cu reveriile lineare ale celtilor. Universalismul artei medievale a fost fără îndoielă pregătit de această fuziune, de o schimbare și o îmbogățire a ceea ce s-ar putea numi „conținutul uman” al europeanului. El a fost favorizat de ritmul continuu al schimburilor. În sfârșit, și-a găsit expresia cea mai înaltă și mai inteligibilă în acea formă superioară de invenție, arhitectura și combinația de imagini.

Această artă universalistă este o artă enciclopedică. Totul existând în Dumnezeu, ea nu renunță la nimic. Ia totul de la om, de la ceea ce este aparent josnic până la extazul și viziunile sale. Începând cu secolul al XII-lea, și desigur chiar mai devreme, s-ar spune că gândirea creștină simte nevoia de a poseda universul și de a se poseda. Dar numai secolul al XIII-lea îi impune o ordine a ierarhiilor și distribuie în aranjarea catedralelor ca și în cadrele compendiilor teologice imensa diversitate a creaturilor. Arta romanică nu le văzuse decât printr-o rețea ornamentală și sub aparențe monstruoase. Ea dublase omul cu bestia și bestia cu animalul imposibil. Suspendase de capiteli o întreagă serie de capturi himerice și marcase timpanul bisericilor cu pecetea Apocalipsului. Dar aceste ființe supuse la neîncetate metamorfoze trădează prin profunzimea și varietatea lor nerăbdarea unei geneze care, în labirintul unei stilistici abstracte, încearcă să ajungă la viață. Am putea spune nu lumea creată ci visul lui Dumnezeu în ajunul creației și schița înfricoșătoare a operei sale. Este o enciclopedie a imaginarului înaintea enciclopediei realului. Și așa cum lumea romanică asociază ficțiunilor sale un umanism epic care combină fabula și adevărul, umanismul gotic, care renunță la scriiturile cifrate și contemplă omul și lumea fără a interpune o grilă minunțios lucrată între vedere și obiect, primește minunile unei visări seculare ca pe niște to-

varăși de demult fără de care tabloul naturii ar fi incomplet.

Această noțiune de umanism medieval, așa cum se desprinde ea din studiul monumentelor, depășește în mod ciudat, după cum se vede, orice definiție care ar tinde să o limiteze la moștenirea mai mult sau mai puțin precară a culturilor antice. Există desigur un umanism al umaniștilor, dar mai există unul, mai larg și, dacă se poate spune, mai autentic deoarece pretinde mult mai puțin tradiției decât vieții. Arta Evului Mediu ne face cunoscută vasta ei concepție cu privire la om și la raporturile acestuia cu universul. Ea nu îl izolează. Ni-l arată în lupta cu exigențele, cu mizeriile și mărețiile destinului său. Ea nu se oprește la tinerețea lui înfloritoare, decât atunci cind ni-l înfățișează culcat, pe pietrele funerare. Îl surprinde la toate vîrstele, indiferent de condiția socială, minuiind unealta sau suportindu-și nenorocirile. Orbul din partea superioară a catedralei din Reims proclamă gloria dreptății lui Dumnezeu și gloria răbdării umane. Bîndetu din Evanghelie, majestății teologice, acest umanism figurat îi adaugă puterea simpatiei sale pentru tot ceea ce respiră, o compasiune, o cordialitate și o bonomie formidabilă. El cuprinde totul, îl așază pe om în centru al imaginii lui Dumnezeu este numai umanitate. Clăvintul acesta capătă aici un înțeles deplin. Admirabila umanitate a statuiilor grecești este incompletă. Ea se mișcă în impensabil, este o afirmare atât de categorică a omului încît îl hărăzește oarecum singurătății. Evul Mediu îl înconjoară din toate părțile cu ființe și lucruri. Generozitate care nu e cîtuși de puțin o schipire orbitoare. Arta aceasta, atât de aproape de materie și de carne, atât de captivată de orice aventură de viață, atât de sensibilă, chiar și la delicata înclinare a unei plante, e numai spirit. Nu numai că proslăvește numele inteligenței, nu numai că dedică catedrala din

Laon artelor liberale, dar regula care deter-

mină distribuirea și înlănțuirea figurilor, cu alte cuvinte însuși stilul planului lor ordonator, își are originea într-o gândire înaltă. Ordinea simetriilor și a corespondențelor, legea numerelor, un fel de muzică a simbolurilor organizează în taină aceste uriașe enciclopedii de piatră. Desigur obținem astfel, ca să nu spun dovada unei epoci, istoria naturală și istoria ideală a omului, în forma lor cea mai completă și mai bine legată.

Artă universală, artă enciclopedică, creatoare și propagatoare a unui umanism larg și ferm, ea nu e numai expresia superioară a Evului Mediu, dar îi și dă acestuia o semnificație organică, valoarea de ciclu în seria civilizațiilor. Termenul prin care se desemnează această epocă poartă încă amprenta genului clasic, întors spre antichitate și, astfel, mult mai puțin „modern” decât Evul Mediu. Nu e tranziția între două vârste care se întind deasupra lui, nu e o vîrstă intermediară, este de sine stătător. Cuvîntul s-ar putea aplica perioadei care se întinde de la invazii la întemeierea imperiului carolingian. Și, așa cum nu e o tranziție între antic și modern, nu e nici un termen mediu între civilizațiile Sudului, Nordului și Orientului. Bogăția și diversitatea oportunităților care se amestecă și se încrucișează în substructurile sale, proveniența lor îndepărtată, adeseori vitalitatea care le asigură reînvierea nu trebuie să ne înșele în această privință. Fiecare generație de cercetători este tentată să deplaseze accentul și, în interpretarea generală a istoriei, îl pune pe particularitatea descoperirilor sale. Gîndirea care ordonă, înlănțuie și combină elementele transmise de toate comunitățile creștine colaborînd, cu un succes mai mic sau mai mare, la una și aceeași operă universală, gîndirea care le supune arhitecturii și care concepe această tehnică ca un raționament asupra funcțiilor este gîndirea Occidentului. Acolo, în Occident, cu materiale vechi și îndepărtate se elaborează noi forme, se

asamblează riguros unele cu altele, își dezvoltă posibilitățile, dau naștere la elementele și la cadrele care le sînt necesare. Acolo se definește, prin înlănțuirea experiențelor, o noțiune nouă a stilurilor. În sfîrșit, acolo se dezvoltă o concepție despre om fără de care Evul Mediu ne-ar rămîne obscur și confuz. Analiza raportului dintre părți la o clădire creștină din Orient și la o biserică occidentală, compararea planurilor și a aranjamentului decorului figurat dezvăluie diferențe fundamentale, chiar într-o epocă în care relațiile și acordurile par să fie dintre cele mai strînse. În ce privește geniul din Nord inspirator al catedralelor, această doctrină născută din romantism, reînviată prin polemică, îmbogățită cu noi date, nu e neglijabilă în măsura în care ne face să regăsim în preambulul Evului Mediu un anume spirit al formelor moștenit de la bogate culturi protoistorice. Dar, așa cum vom vedea, ceea ce desparte biserica de lemn de biserica gotică, nu e numai o diferență de materie ci și una de funcție, aceeași care opune grinda arcului, sau, privind lucrurile mai larg, este principiul unui raționament.

Această perspectivă generală nu trebuie să ne ascundă complexitatea problemelor puse de studiul artei Evului Mediu. Aceasta e adînc înfiptă în viața istorică, adică în diverse timpuri și locuri. Dezvoltarea ei nu e o creștere unilaterală, ale cărei diferite stadii ar fi legate între ele de tranziții în care trecutul, printr-o progresie continuă, ar face loc pe nesimțite viitorului. Stilurile nu se succed nici ele ca niște dinastii, prin moartea ultimilor urmași sau prin înlăturare. Într-o perioadă limitată și în una și aceeași țară, diferite curente manifestă, cu forță mai mare sau mai mică, o activitate paralelă. În prima jumătate a secolului al XII-lea, la Nord și la Sud de Loara, se pot vedea dezvoltîndu-se respectiv două sisteme, unul în plină înflorire clasică: arta romanică, altul cu o vigoare și o precocitate a experiențelor care

peste puțini ani, îl vor duce spre realizările sale esențiale: arta gotică. Artă romanică persistă în Germania până în secolul al XIII-lea, și chiar mai târziu în Italia și în Spania mediteraneană. Goticul din secolul al XII-lea, cu calitatea robustă și energia sa primitivă, supraviețuiește succesului formulei epocii următoare în anumite biserici franceze. Goticul francez clasic importat în Anglia evoluează rapid spre decorul baroc, ale cărui elemente, revenind la rîndul lor în Franța pe un fond care-i conține și reprima germenii, înăbușă și denaturează sub luxurianța lor forma supremă a artei medievale, stilul flamboaiant. Pentru a se sesiza aceste nuanțe puternice ale vieții, la prima vedere pare legitim să se studieze nu mișcările generale ci secolele și țările. Dar creațiile artei, cînd se înlanțuie în asemenea ansambluri, poartă în ele, pînă și în variantele și în formele lor de adaptare, principiul unei dezvoltări care nu trebuie divizată decît cu multă prudență. Vom combina deci cele două metode. Acest elan progresiv, experiențele din ce în ce mai numeroase care, desigur, nu duc uneori la nimic, dar în cazurile fericite se completează între ele ca părțile unei deducții, această fermitate a marilor epoci, apoi crizele de rafinament, în sfîrșit uitarea și contrasensurile declinului, toate aceste aspecte ale unei vieți profunde n-ar putea face abstracție de spațiu și de timp; ele alcătuiesc un fel de logică, dar însuși timpul le grăbește sau le întîrzie scadențele și concluziile, gîndite de diferite grupuri și de diferiți meșteri. Originalitatea acestora din urmă e susceptibilă de invenție. Ea determină în stilurile cele mai omogene o tratare liberă și îndrăzneată a formulei, adesea chiar mutații fundamentale. Studiul influențelor dovedește libertatea alegerii. Genealogia bisericilor dă rareori naștere la replici pure: dimpotrivă, ea dovedește deseori o remarcabilă suplețe de interpretare.

Modernii au atîta nevoie de particularitățile biografice, însoțesc cu o documentație anecdotică atît de bogată povestirea vieților de artiști încît romanul, adevărat sau fals, al marilor existențe le-a devenit de-a dreptul necesar. În fața unor opere nesemnate, sau ai căror autori n-au lăsat adesea decît un nume sau scurte mențiuni în diferite texte, sîntem tentați să luăm acest anonim drept impersonalitate și să considerăm monumentele Evului Mediu ca niște produse ale naturii a căror geneză și reproducere s-ar putea explica printr-o simplă metodă cristalografică. Dar Evul Mediu nu este un deșert de piatră. Omul este aici pretutindeni prezent, nu numai prin figura lui, nu numai în puterile colective care îl împing și susțin, dar și prin ardoarea creatoare a gîndirii sale. El nu poartă modelul bisericii în mină, ca donatorii, nu se înalță, ca vreun erou celebru, alături de opera sa: se află în întregime aici, dar fără să se piardă în ea, aceasta dimpotrivă înmulțindu-se și crescînd prin ea. Uneori o marchează atît de profund, chiar și în epocile îndepărtate, încît aceasta e grăitoare și expresivă ca un chip. Aceeași limbă servește mai multor familii de spirite. Acești uimitori minutori de forțe, care se măsoară cu mase colosale, nu sînt zdrobiți de reușită, nu sînt sclavii orbi ai greutăților și dimensiunilor uriașe. Chiar atunci cînd numele lor nu se află nicăieri, întreaga biserică le servește drept semnătură. Ar fi o mare greșală să vrem să-i individualizăm cu orice preț și în toate cazurile de monumente realizate prin acumularea atîtor căutări și a căror lege tehnică nu se potrivește nici ea cu facilitatea, mereu înnoită, a invenției, dar greșala n-ar fi mai mică dacă le-am nega calitatea personală și umană.

Astfel, omul și timpul, trecînd prin diferitele date fixe: mediile, și date mișcătoare: schimburile, colaborează cu forța internă a stilurilor pe care le definesc, le dezvoltă, le precipită și le colorează. Tocmai acest lucru ni-l

va arăta studiul artelor în Occident, din secolul al XII-lea pînă în secolul al XV-lea. Dar, mai întîi, va trebui neapărat să cunoaştem, în linii mari, ce a însemnat secolul al XI-lea. El este soclul Evului Mediu, perioada sa de elaborare. El creează arhitectura romanică timpurie, întinsă pe o arie considerabilă, vede născîndu-se ogiva care avea să capete în secolul următor adevărata ei dezvoltare stilistică; în sfîrşit istoria sculpturii romanice ar fi radical falsificată dacă nu s-ar ţine seamă de aceşti o sută de ani de experienţe, mai numeroase şi mai sistematice decît s-a crezut pînă acum, iar stilul atît de clar definit de la începutul secolului al XII-lea ar apare aproape inexplicabil. Începînd cu el vom putea urmări dezvoltarea artei romanice, apoi pe aceea a artei gotice, ţinînd seama de sincronisme şi schimburile dintre ele. Studiul artei gotice, aşa cum a fost el făcut de maeştrii secolului al XIX-lea, a scos în evidenţă mai multe puncte de joncţiune. Se pot distinge în continuare mai multe perioade, dar caracterele lor trebuie căutate în trăsături mai profunde decît indiciile pur exterioare care au determinat primele lor denumiri. Marea artă gotică a secolului al XII-lea utilizează încă, cel mai ades, programul şi anumite partiuri romanice, elaborînd însă un tip de biserici fără tribune care, alături de folosirea sistematică a arcului butant, va deveni formula clasică a primei jumătăţi a secolului al XIII-lea. Atunci secolul catedralelor înalţă acele uriaşe sisteme de piatră, riguros concepute şi deduse, fiecare fiind expresia variată şi savantă a aceleiaşi gândiri şi toate populate de o lume de imagini egală cu inepuizabila diversitate a creaţiei. A doua jumătate a secolului al XIII-lea şi secolul următor rafinează cu eleganţă adesea cu uscăciune, soluţiile dobîndite şi nu mai lasă loc invenţiei; forma, în arta sculpturii şi în arta picturii, este în acord cu soluţia arhitecturii, iar stilul însuşi deopotrivă pierde din măreţie pe măsură ce cis-

tigă în farmec şi familiaritate. Cercetările cu privire la om, care se desprind la sfîrşitul secolului al XII-lea de concepţia ornamentală a universului şi a plasticii, renunţă la tipul monumental pentru a se interesa de agrement şi accesorii. Viaţa profundă a credinţei se reflectă în aceste figuri diferite. Mai întîi obsedată de viziuni epice, sub influenţa Apocalipsului, apoi hrănită cu o bogată substanţă teologică şi totodată pătrunsă de seninătatea Evangheliei, aceasta se nuanţează cu o sensibilitate mai arzătoare, primeşte mişcările cele mai pasionale ale sufletului, iar misticii o conduc treptat spre cultul durerii şi al morţii. Ordinea intelectuală definită de arhitectură face loc unui soi de dramaturgie. Sfîrşitul Evului Mediu constituie o perioadă aparte. În primul rînd se pare că arta flamboiantă ar fi consecinţa firească şi necesară a principiului gotic, dar ea este de fapt o deviere a lui. Rolul arhitecturii ca accent tonic al civilizaţiei s-a terminat în Occident, cel puţin pentru această epocă. Pictura gotică, restrînsă la spaţii înguste şi concurată de strălucirea vitraliilor în catedralele din Nord, găseşte pe pereţii Italiei un vast cîmp oferit cercetărilor şi combinaţiilor noi; atelierile toscane răspîndesc pînă departe preţioasele lor icoane; gustul obiectului şi pasiunea de a prezenta viaţa în imagini se ciocnesc cu regula monumentală. În sfîrşit atelierile din Ţările de Jos meridionale descoperă resurse care nu au numai valoarea unui rafinament tehnic dar impun totodată Europei o concepţie nouă asupra formei, spaţiului şi culorii. Ele învăluie într-o lumină caldă şi misterioasă ultimele gânduri ale Evului Mediu, dar totodată adîncesc orizontul în urma lui, cuceresc o lume mai vastă şi mai transparentă. Este începutul unei alte vîrste a civilizaţiei.

Cartea întâi

ORIENT ȘI OCCIDENT.
ARTA ROMANICĂ

I. MARILE EXPERIENȚE. SECOLUL AL XI-LEA

I

Începuturile Evului Mediu fixează termenii diferitelor alternative pe care le cunoaște acesta. Istoria acestei perioade poate fi reprezentată ca un efort lent al Occidentului pentru a rezolva puternicele contradicții care apar încă din epoca invaziilor. Atunci par să se înfrunte două umanități: una n-a încetat să evolueze, în cursul unui lung și glorios ciclu de civilizație, cealaltă rămîne credincioasă celor mai vechi reguli ale vieții sociale și ale culturii. Una construiește orașe de piatră, cealaltă așezări provizorii. Una concepe arhitectura ca pe un element primordial al activității și respectă în formele plastice imaginea vieții; pentru cea de-a doua arta este podoabă și constă în combinații abstracte. Dar această alternativă nu este singura. Axa lumii mediteraneene avea de mult timp tendința să se deplaseze. Cîteva fapte grăbesc și stabilizează mișcarea: pacea bisericii, adică recunoașterea oficială a unei religii orientale, importanța Ierusalimului din vremea lui Constantin, întemeierea imperiului de Răsărit, o Romă în decădere în fața Bizanțului devenit capitală și a vechilor cetăți elenistice încă prospere, prestigiul marelui Imperiu sasanid, în sfîrșit Occidentul invadat de barbari. Asiaticii sînt aceia care propagă creștinismul, mai ales în Galia. În Egipt ia naștere monahismul și de acolo începe să se răspîn-

44

dească, după ce se construiseră o serie de mînăstiri și biserici. Siria, Anatolia, Transcaucasia, unde creștinismul este recunoscut încă din secolul al III-lea, au o viață religioasă intensă, cu un puternic specific local, și trec la construcții numeroase pe diferite planuri și după diferite sisteme, adaptînd la tehnica elenistică formele seculare ale Mesopotamiei și Iranului. De altfel barbarii contribuie și ei la orientalizarea Europei: arta lor este depozitara unor teme orientale mai puțin evolute, încorporate de mult în producțiile din La Tène; prin stepe ei cunosc și răspîndesc aporturi și mai îndepărtate. Înaintarea Islamului pînă la Pirinei, exodul călugărilor sirieni în timpul disputei cu privire la iconoclast, călătoriile negustorilor și ale pelerinilor adaugă rînd pe rînd alte elemente noi. Se pune astfel, încă de la începuturile Evului Mediu, problema: Orient sau Roma, care nu poate fi despărțită de problema: cultură mediteraneană sau cultură barbară. Monumentele istoriei sale ne arată cum, după ce fusese tributary formelor mediteraneene, formelor barbare și formelor orientale, Occidentul își reconstituie în folosul lui un echilibru, își creează propriile sale forme, o arhitectură, un umanism și definește o civilizație.

Perioada care urmează invaziilor și în timpul căreia se consolidează noile formații politice dezvăluie mai puțin o ruptură bruscă și radicală cu tradiția antică cît un fel de deplasare a valorilor¹. Orașele cuprind la adăpostul zidurilor lor, sub tutela episcopilor, instituții moștenite din perioada imperiului care, în unele regiuni, vor dura încă multă vreme. Dar tonul civilizației nu mai este urban. El se impregnează de obiceiuri rustice și de formule ale societăților primitive. Obiectul capătă de acum încolo mai multă importanță decît monumentul, iar semnul mai mult interes decît figura. Noii veniți, chiar dacă erau foști clienți ai Romei, legați odinioară de soarta ei, păstrau practicile semi-nomazilor, neîncrederea în

45

V
orașe, gustul podoabei, al combinațiilor lineare, simetrice și stufoase. La țară viața pe domeniile lor se deosebea prea puțin de cea a strămoșilor; ei impuneau un mod nou de proprietate, un sistem juridic inedit, o concepție deosebită a raporturilor dintre oameni. Chiar în orașe desuetudinea meseriilor, restringerea resurselor și a comerțului, totul ducea la un fel de îngustare a formelor generale ale existenței și a vieții spirituale. După restabilirea unei securități provizorii, viața istorică din aceste regiuni își schimbase accentul pentru multe secole de acum încolo. Monumentele Romei erau încă în picioare: dar când se lucra la metereze slujiseră adeseori drept carieră și mult timp au fost prădate de coloane pentru împodobirea bazilicilor². Câteva ateliere ale unor sculptori funerari rămăseseră fidele exemplului lucrătorilor în marmură italieni, pentru că arta aceasta e cea mai conservatoare și trăiește cel mai mult din convenția formulelor: și totuși mai numeroase erau mormintele grosolane, împodobite cu figuri abstracte și cu semne geometrice. Prinții nu erau împotriva conservării vechii culturi, unii chiar se mândreau cu ea, dar o abordau din exterior, iar tentativele cele mai bine intenționate ale puterii asupra vieții spiritului rămăneau ineficace ca niște capricii de amatori.

Nu este sigur că invaziile n-au făcut decât să precipite un declin, de altfel inevitabil. Artă antichității, care sub majoritatea formelor sale oficiale de la sfârșitul imperiului se dovedește extenuată de academismul copiilor, era susceptibilă de a se reînnoi prin aporturi regionale: găsim dovada în Galia, în vitalitatea geniului popular și a celor mai bune aptitudini ale sale în sculptura de mici dimensiuni; pe bună dreptate îi putem acorda un rol în geneza artei Evului Mediu³. Pe de altă parte arhitectura, plastica și artele prețioase din perioada imperială nu rămăseseră închise la influențele care, începând cu secolul al VI-lea,

au devenit preponderente în Occident: Roma se arătase interesată de ele și întreaga ei istorie, de la prima extindere pe teritoriile civilizației elenistice, o arată în contact cu Orientul; se poate chiar ca înainte de a fi învățat la școala Greciei să fi primit prin Etruria vreo amprentă mai veche și mai îndepărtată. Mai târziu neguțători din Asia au adus pe țărmurile și în provinciile ei un creștinism mai special și o marfă de proastă calitate și compozită, capodoperele unei orfevrerii savante și anumite teme de ornament care se regăsesc atît pe lîntourile din bazilicile siriene cît și pe pietrele funerare ale hipogeelor merovingiene. Dar arta romană încorporează energic toate aceste exotisme în propria ei materie, în propria ei mișcare, ca și în cimentul zidărilor sale, și din toate aceste contraste își constituia, în edificii colosale, o luxuriantă și greoaie unitate.

Dacă examinăm arta goților din Italia, a vizigoților din Spania sau a francilor din Galia, constatăm că sînt formate din aceleași elemente și prezintă, cu prea mici diferențe, aceleași caractere. Rămășițe sau copii înăsprite și uscate ale artei antice stau aici alături de anumite teme orientale și de vocabularul ornamental al nomazilor, adeseori transcris în piatră pentru decorarea monumentelor. În aceste diversități stîngaci combinate, care constituie mai degrabă un mozaic decît un stil, se incrustează stereotipuri bizantine. E greu să evoci o arhitectură cunoscută mai ales din texte. Dacă ne-am lua după cronicari⁴, era strălucitoare și îndrăznească. Dar criptele din Jouarre și din Grenoble nu ne arată decît o tehnică sărăcăcioasă și programe arhitecturale mici. Nu acolo trebuie căutat accentul principal. Decăderea pietrei e dublată de o admirabilă dezvoltare a artelor prețioase. Abolirea sau reducerea schematică a imaginii omului este în acord cu știința și cu caracterul tot mai stufoș al decorului abstract. Iată punctul sensibil. Aici se manifestă adevăratul interregnum al celor două

umanisme. O concepție cifrată a universului, care renunță la reprezentarea figurilor, ba chiar o respinge, sau care tinde să o înfășoare și să o denatureze în meandrele sale, se substituie unei plastici în întregime dominată de om, bazată pe compararea și asemănarea figurilor. Când vom studia originile sculpturii romanice vom vedea ce rol au avut Orientul, Nordul și culturile preistorice în acest absolutism geometric, ce a însemnat el pentru Islam și cum l-a reintegrat Occidentul în ordinea monumentală asociindu-l cu anumite forme vii. Trebuie să sesizăm în el încă de la origine și în însuși principiul lui un element inovator.

Arta carolingiană a modificat nu atât elementele acestui complex cît dozarea lor. Restaurarea imperiului Occidental, pregătită de clerici erudiți care au găsit ocazia să reinvie un titlu și o formulă de care erau legate atâtea amintiri glorioase recompensînd strălucirile servicii aduse de o mare familie creștinătății, determina desigur spiritele să se întoarcă spre exemplele Romei antice și să accepte emulația cu Imperiul bizantin. Pe un fond de obiceiuri multiseculare, în rețeaua unui stil compozit, oriental și barbar, două dominante caracterizează arta acestei perioade: întoarcerea la calitatea monumentală și renașterea figurii umane. Prima se exercită nu numai în arta construcției ci și în dezvoltarea cîclică a marii picturi istorice care decora palatele de pe Mosela și Rin și chiar, după cum s-a demonstrat de curînd, în montura cabușoarelor combinate cu orfevrie⁵ după un sistem care de altfel nu alterează în mod sensibil regulile tradiționale. În ceea ce privește imaginea omului, ea nu se impune în sculptura în piatră și vom vedea din ce cauză. Nu mai avem decît unele mărturii nesigure în legătură cu modul în care a fost ea tratată de către turnătorii în bronz din atelierele de la Aachen, dar abundă în manuscrise, fiind tratată în anumite miniaturi de prezentare cu

toată amplitudinea de dezvoltare a picturii monumentale. Totuși, o veche cultură celtică, îmbogățită cu elemente orientale, conserva și dezvoltă figuri avînd o cu totul altă semnificație. Din secolul al VII-lea pînă în secolul al X-lea manuscrisele irlandeze ne fac cunoscute, prin intermediul straniilor lor semne, o revenire profundă și o logică deconcertantă care învăluie ființa umană, animalul, planta în cutele unor împletituri ornamentale asemănătoare cu haosul genezei⁶. Omul-palmetă, omul-împletitură, omul-spirală se opun evanghelistului în togă și contelui în hlamidă de sărbătoare. Două lumi se înfruntă aici tinzînd însă totodată să se întrepătrundă. Arta carolingiană reinvie pentru un timp un umanism de intenție, ea are meritul de a arăta odată mai mult imaginea omului pe suprafața unei pagini pictate și de a ridica în fața capelei palatine statuia ecvestră a unui împărat adusă tocmai din Orașul Etern. Dar ea nu pregătea și nici nu asigura astfel destinul artei Evului Mediu, pe care ar fi destinat-o mai curînd monotonei recidive a unor teme epuizate. Un viitor mai rodnic își găsește în contactul cu geniul combinațiilor fantastice, unde figura omului pare să fie prinsă și paralizată, dar unde de fapt își înmulțește experiențele și controlează, dacă se poate spune așa, aptitudinea ei pentru uimirea diversității a vieții.

Construcția carolingiană este remarcabilă prin varietatea tipurilor și calitatea tehnică. Monumente ca biserică Basse-Oeuvre din Beauvais rămîn fidele tipului curent de bazilică acoperită în șarpantă, și mult timp în țările din Nord și din Est, unde influența curții lui Carol cel Mare și a urmașilor săi s-a făcut direct simțită, acest partiu va rezista în fața progreselor sistemului romanic dar severa, frumusețe a pinionului decorat numai cu ornamente împletite, dispuse în formă de cruce, eleganta geometrie a ornamentului care inconjoară golul de fereastră sau de ușă, dovedesc

un sens mai larg al zidurilor goale și monumentale și acel soi de putere murală care definește imediat o mare arhitectură. În alte părți, ca la Savenières, Distré și Lion-d'Angers, jocurile apareiajului fac să sclipească zidul, partiul care va fi practicat în continuare de arhitecții romanici din Auvergne. Dar un grup destul de mare de monumente din epoca romanică sînt legate de capela palatină din Aachen, inspirată ea însăși de San Vitale de la Ravenna. Reducerea celor șaisprezece fragmente de zid exterioare ale navei laterale la opt fragmente la cor prin inserția de mici bolte triunghiulare între travee pătrate dovedește o îndemînare pe care o mai găsim și în bolțile în cruce ale criptelor din aceeași epocă: tradiția zidăriei medievale începe o dată cu tradiția unei arhitecturi care timp de aproape două secole va fi arhitectură de zidari. Dar biserica Germigny-des-Prés, construită încă de la începutul secolului al IX-lea de către Teodulf, abate de Fleury, episcop de Orléans, desenează pe cerul Loarei un profil oriental. Exotic este și planul în potcoavă al absidiolelor ca și combinația și echilibrul maselor, patru bolte în leagăn terminate în semicupole și sprijinind un turn central care are în vîrf o cupolă, cu capele pătrate mai mici situate în brațele crucii. Teodulf era la origine spaniol. Partiul bisericii sale se regăsește puțin mai tîrziu în nordul Spaniei, la San Miguel de Liño. Și una și cealaltă se leagă fără îndoială de un prototip necunoscut, inspirat la rîndul lui după un model din Orient, desigur catedrala armenească de la Etcimiadzin, reconstruită după 618.

Roma, Bizanțul, Asia se înalță la orizontul artei carolingiene fără însă să o definească în întregime. Arhitectura sa transmite artei romanice date mai originale și mai fecunde. În primul rînd partiul marilor biserici benedictine, Alet, Saint-Riquier, Sankt-Gallen, concepute după un program uriaș și construite pentru a putea cuprinde un mare număr de călugări,

biserici cu absidă dublă și uneori cu dublu transept care par constituite din două clădiri independente sudate prin fațada occidentală astfel încît sistemul este continuu și oarecum închis din toate părțile⁷. Acesta este modelul bazilicilor romanice uriașe de pe Rin care continuă pasiv și cu măreție tradiția pînă într-o epocă tîrzie. Partiul clopotnițelor încorporate în edificiu și mărginind cele două laturi ale absidei va fi mai larg folosit⁸. Dar arta carolingiană transmite artei romanice o inovație și mai importantă destinată să modifice mai profund planul compoziției masei: un culoar care prelungește navele laterale în jurul sanctuarului și pe care se deschid capelele absidale — deambulatoriul cu capele reionante. El apare în substructiile bazilicii trezorierului Hervé, la Tours, în catedrala construită la Clermont de episcopul Etienne al II-lea⁹, ale cărei capele și criptă sînt rectangulare și îl regăsim complet și intact în cazul corului de la Notre-Dame-de-la-Couture în Mans. Descoperim aici programul și partiul marilor biserici de pelerinaj din secolele al XI-lea și al XII-lea, cu multiplele lor altare-relicvarii și amploarea degajamentelor, și întrevădem de asemenea frumoasa compoziție în coroană a maselor absidei cu etajarea lor progresivă. Pe de altă parte, dacă nava bisericii Saint-Philbert-de-Grandlieu este construită la sfîrșitul secolului al IX-lea, asta înseamnă că arhitectura carolingiană a înlocuit stîlpul cilindric și stîlpul paralelipipedic cu stîlpul compus, combinație de o importanță capitală pentru că dezvoltarea ei continuă timp de două secole determină trecerea arhitecturii de la sistemul mural, unde forțele sînt pasive, la acela al arhitecturii funcționale în care fiecare membru specializat acționează în vederea unei funcții determinate. În sfîrșit arta carolingiană cuprinde edificii complet boltite, Aachen și Germigny, fără a mai socoti parterurile pridvoarelor monumentale. Acestea

din urmă sînt niște mase puternice, cu un etaj dotat cu elevație adeseori complexă, destinat cultului unui sfînt sau al Mîntuitorului. Ele permit accesul în biserică prin partea de vest. Această creație atît de personală anunță vasele pridvoare romanice și, prin dezvoltarea turnurilor, viitorul fațadei armonice.

S-ar părea că am determinat elementele constitutive ale artei romanice și că trebuie să dăm înapoi istoria nu numai pînă în secolul al XI-lea ci pînă la suirea pe tron a Carolingienilor. Dar oricare ar fi fost importanța fundațiilor, oricare ar fi interesul experiențelor și viitorul rezultatelor lor, problema acoperirii cu piatră a marilor nave de bazilici rămîne intactă ca și problemele subsidiare ale sprijinirii și iluminatului direct. Acesta este propriu-zis domeniul căutărilor romanice începînd cu secolul al XI-lea. În plus, o diferență esențială desparte arta romanică de arta carolingiană: aceasta din urmă nu încorporează în piatră decorația monumentală; ea continuă sistemul placării — mozaic și pictură — și folosește materiale de substituție, mai ales stucul. Diferitele tehnici sînt încă despărțite; nu sînt supuse principiului unei ordonanțe unice definite de arhitectură și gîndită în funcție de necesitățile acesteia. Nu este vorba de o incapacitate a sculptorilor epocii de a trata figura: știința pe care o dovedesc în această privință numeroase fildeșuri de o mare frumusețe dovedește indiscutabil contrariul. Dar în Occident nu s-a trezit încă gustul pentru sculptura monumentală în piatră în timp ce în anumite ținuturi creștine din Asia, mai ales în bisericile transcaucaziene, el dă naștere unor figuri importante și unor vaste ansambluri¹⁰. Un Ev Mediu mai ales pictural, care ascunde piatra sub o ornamentație plată și strălucitoare și atrîna lucrări în stuc, ca pe niște prețioase ex-votouri, de linia impostelor sau aplică dantela această molatecă și fragilă pe marginile și în spațiile golurilor de fereastră sau de ușă, precede la

mică distanță un Ev Mediu care se exprimă din plin în piatră și rămîne în primul rînd constructor chiar și în plastică și pictură.

Trebuie totuși să recunoaștem că lucrătorii în fildeș din epoca carolingiană, ale căror opere sînt de o compoziție atît de variată în ceea ce privește sentimentul și factura, preced uneori și poate pregătesc anumite experiențe decisive ale sculpturii monumentale din epoca romanică. Sau ne lasă cel puțin să întrezărim două principii care, aplicate la marea sculptură, îi vor determina rigoarea și originalitatea: principiul strictei adaptări la cadru și principiul compoziției ornamentale a figurilor. Pe un pieptene din Köln, împodobit cu rozase și ornamente în formă de frunze încolăcite, personajele sînt distribuite și înclinate astfel încît să respecte ba chiar să sublinieze limitele foarte accidentate și forma specială a spațiului în care sînt înscrise. Pe de altă parte fildeșul de la biblioteca mînăstirii Sankt-Gallen, atribuit faimosului călugăr Tuotilo¹¹, prezintă în partea de sus a unei răstigniri figuri de îngeri combinate exact ca tije de ornament: acest ornament se regăsește nealterat în registrul de ornamente cu frunze care completează în partea de sus decorația plăcii. Este vorba nu de o coincidență oarecare ci de un procedeu de stil.

NOTE. *Marile experiențe. Secolul al XI-lea. I.*

¹⁰ Aceste idei au fost dezvoltate de H. Focillon, *Du Moyen Age germanique au Moyen Age occidental*, în *Moyen Age, Survivance et Réveils*, Montréal, 1945, pp. 31—53.

¹¹ La Lyon, de exemplu, coloanele templului lui August folosite la Saint-Martin d'Ainay. Același lucru în privința criptelor (Jouarre, Grenoble) și a bapisteriilor (Poitiers, Riez, Le Puy etc.). Vezi Enlart, *Manuel*, ediția a II-a, I, p. 414, nota 2 și p. 145.

¹² Bréhier, *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, p. 9. Exemple de rămășițe indigene: lîntoul în formă de targă sau de spate de măgar, frecvent în epoca romanică în Auvergne și în Belgia; remele geometrice din mozaicurile galo-romane; în înfățișarea figurii umane, zeul

cu punga de bani găsit la Lezoux (Muzeul Saint-Germain), zețele-mame, zeul cu ciocanul de lemn etc.

⁴ Despre pictură, mozaic, reliefurile metalice și vitralii vezi de exemplu Grégoire de Tours, *De Gloria Martyrum*, LII și LIX. Numele bisericilor au păstrat uneori amintirea podnabei: la exemplele citate de Enlart, *Manuel*, I, p. 143, biserica La Daurade din Toulouse, sanctuarul martirilor din legiunea tebană din Köln, numit Sanctuarul Sfinților de Aur, se poate adăuga biserica San-Pietro-nel-ciel-d'Oro, de la Pavia.

⁵ J. Seligman, *L'orfèvrerie carolingienne, son évolution*, Institutul de Artă și Arheologie al Universității din Paris, Lucrările grupului de Istorie a Artei, 1928, p. 137.

⁶ Vezi Westwood, *Les manuscrits anglo-saxons et irlandais*, Paris, 1868; Colecția *Fac-similes of national manuscripts of Ireland*, Dublin, 1874; H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, pp. 97, 102, 103. *Vezi de asemenea G. L. Micheli, *L'Enluminure du Haut Moyen Age et les influences irlandaises*, Bruxelles, 1939; F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, Londra, 1940; F. Masai, *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*, Bruxelles, 1947 (ale cărei concluzii n-au fost unanim acceptate).

⁷ Planul cu două abside opuse este de origine antică (Roma, bazilica Ulpia). Il regăsim în arhitectura creștină din Africa de Nord (bazilica lui Reparatus la Tebessa). În epoca carolingiană îl întâlnim în mod frecvent în Neustria și Austrasia: ruinele vechii catedrale din Alet (Ille-et-Vilaine), catedrala din Besançon (restaurările din 797—830), cripta din Bourget, bisericile St. Salvator din Fulda (819, distrusă), Sankt Maria din Reichenau etc. Effmann a demonstrat că biserica Saint-Riquier, construită de Angilbert între 793 și 798 nu avea absidă dublă (*Centula*, Münster, 1912). Exemplele cele mai cunoscute de plan cu dublu transept erau, în afară de biserica din Fulda, cea de la Centula (Saint-Riquier, 793—798) și catedrala din Köln (câtre 800). Sankt-Gallen, după planul păstrat la biblioteca minăstirii, plan atribuit lui Eginhard și trimis abatelui Gozpert către 830, desigur ca un simplu proiect, ar fi avut două abside dar în locul absidei occidentale s-a construit un vestibul al cărui etaj superior cuprindea o capelă cu trei altare. Vezi A. Hardegger, *Die alte Stiftskirche und die ehemaligen Klostergebäude in St. Gallen*, Zürich, 1917. Absida occidentală se explică prin dezvoltarea unui nou cult (mormântul Sfântului Bonifaciu de la Fulda). Folosirea ei se păstrează în capelele plasate la etajul pridvoarelor. Vezi J. Vallery-Radot, *Note sur les chapelles hautes dédiées à Saint-Michel*, Bulletin Monumental, 1929 (Werden-am-Ruhr, sfârșitul secolului al IX-lea; Saint-Benoît-sur-Loire, începutul secolului al XI-lea; catedrala din Toul, sfârșitul secolului al XI-lea; Payerne, Ro-

mainmôtier, Cluny, Autun, Vézelay etc.). Problema este legată de aceea a pridvoarelor. Vezi Reinhardt și Feltz, *Études sur les églises-porches carolingiennes et leurs survivances à l'époque romane*, Bulletin Monumental, 1933, 1937. *Cu privire la arhitectura carolingiană, în afară de J. Hubert, *L'Art pré-roman* (completată de *L'architecture religieuse du Haut Moyen Age en France*) și E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, vezi R. Krautheimer, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, Art Bulletin, 1942, pp. 1—38 (cu privire la elementele de început ale erei creștine care au fost reluate de arhitecții din secolele al VIII-lea și al IX-lea). L. Grodecki, *L'architecture ottonienne*, Paris, 1958, este de asemenea o lucrare esențială.

Ultimele căutări nu confirmă ipoteza unei origini carolingiene pentru planul cu dublu transept. Biserica din Fulda nu avea decât unul singur, la vest; cea din Köln avea tot unul singur, la est și „Westwerk” din Centula nu avea decât aparența exterioară a unui transept. Cu privire la Fulda, H. Beumann și O. Groszmann, *Das Bonifaciusgrab und Klosterkirche zu Fulda*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1949, pp. 17—56. Cu privire la Köln, O. Doppelfeld, *Der alte Dom zu Köln und der Bauriss von St. Gallen*, Das Münster, 1948, pp. 1—12. Săpăturile lui E. Reisser la Sankt Maria, Reichenau (publicate în *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1933 și 1935) au demonstrat că această biserică nu avea absidă occidentală în epoca carolingiană; dimpotrivă, abside occidentale au fost descoperite la Saint-Maurice din Agaune (secolul al VIII-lea) și în biserica lui Fulrad de la Saint-Denis (înainte de 768); vezi S. McK. Grosby, *Excavations in the Abbey Church of Saint-Denis*, 1948, Rapoartele Societății Americane de Filozofie, 1949, pp. 347—361, și *L'Abbaye Royale de Saint-Denis*, Paris, 1953.

⁸ În planul bisericii Sankt-Gallen, clopotnițele nu sînt lipite ci legate de absidă prin două galerii înguste. Ultimul studiu al planului bisericii Sankt-Gallen: H. Reinhardt, *Der St. Galler Klosterplan*, Sankt-Gallen, 1952.

⁹ Se pare că acesta e cel mai vechi exemplu. Dufraisse, *Origine des églises de France*, 1688, p. 486, dă data de 2 iunie 946 pentru dedicația de pe catedrală. Bréhier a descoperit o confirmare a acestei date în povestirea unui călugăr din Mozat, în continuarea unui manuscris al lui Grégoire de Tours din secolul al X-lea (Biblioteca din Clermont, ms 143). Din Clermont planul s-a răspândit mai întâi în regiunea Loarei, la Tours (994), Nantes (992), Mans (995) și bazilica Saint-Aignan din Orléans. Pentru aceasta din urmă, vezi culegerea de texte a lui Mortet, p. 55 și 57, unde sînt citate Epitoul vieții regelui Robert, de Helgaud, și Istoria strănului moaștelor Sfântului Euspice. Cu privire la ansamblul problemei, de consultat Bréhier, *L'Art en France*, ..., p. 140.

¹⁰ Vezi Baltrusaitis, *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929. Pentru Georgia, timpane de la Djvari și Atenî (secolul al VII-lea), Oşk (secolul al IX-lea) și Kumurdo (946); pentru Armenia, stelele de la Harici (secolele al V-lea și al VI-lea), basoreliefurile de la Zuartnot (secolul al VII-lea) etc.

¹¹ A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914 și mai târziu, I, p. 163. *Vezi E. de Wald, *Notes on the Tuotilo Ivories in Saint-Gall*, Art Bulletin, 1933, p. 202 și următoarele.

II

Cunoașterea acestor forme vechi este necesară studiului Evului Mediu propriu-zis. Așa cum arta secolului al XII-lea nu este înflorirea bruscă și neașteptată a unei culturi care urma unei epoci grosolane și barbare, secolul al XI-lea nu este nici el o trezire miraculoasă la viață. Este incontestabil faptul că el inaugurează o eră nouă în istoria Occidentului dar s-a demonstrat cu prisosință că întreruperea situată la anul 1000 este arbitrară dacă i se atribuie o valoare absolută ca indice cronologic¹. Mai just ar fi, dând mai multă elasticitate convenției măsurătorii seculare, ca această epocă să fie considerată ca începând cu a doua jumătate a secolului al XII-lea. În această privință sîntem încă tributari unei concepții schematice a timpului istoric. Totuși un concurs deosebit de împrejurări acordă primilor ani ai acestui secol un interes care nu izbește numai imaginația. Desigur nu poate fi vorba de a restitui deplinătatea sensului și autorității faimoasei fraze a lui Raoul Glaber despre „rochia albă de biserici” cu care omenirea, eliberată de spaimile sale milenariste, ar fi acoperit din recunoștință pămîntul. Groaza și recunoștința nu intervin decît accidental în geneza unui stil. În realitate a avut loc atunci un nod de evenimente esențiale. Acestea explică metamorfoza Occidentului. În primul rînd stabilirea barbarilor, admiterea lor

în comunitatea creștină, schimbarea lor esențială. Ungurii converțiți, întorși împotriva invadatorilor veniți din largul stepelor, și constituirea monarhiei apostolice a Ungariei (1000) completează la marginile orientale ale Europei acest proces de fixare început în vest prin cedarea Normandiei scandinavilor cu prilejul tratatului de la Saint-Clair-sur-Epte (911). Dacă cucerirea Siciliei și a Angliei dovedește că normanzii legați de pămîntul Galiei n-au pierdut nimic din instinctul lor de aventură, cel puțin acesta se exercită de acum încolo în interiorul sistemului și nu ca un șoc din afară, nu ca o irupere bruscă a lumii barbare. După o perioadă de ezitare, și chiar dacă uneori revin la vechea lor atitudine, normanzii au acceptat cadrele și regulile societății feudale astfel încît, cam în aceeași perioadă, din pirați devin neguțători.

Arabii încep să dea înapoi. Recucerirea Spaniei, inaugurată odinioară de șefii asturieni urmași ai lui Pelayo, devine una din cruciadele Occidentului, înaintea mării mișcări de la sfîrșitul secolului al XI-lea care avea să instaleze în Siria o monarhie de tip occidental. După moartea lui Almanzor, califatul de Córdoba se dislocă, se fărîmîțează în principate berbere, sclavone, andaluze — așa-numitele „regate de Taïfas”. Spania creștină este puternic clădită de capi care, cu concursul călugărilor de la Cluny, o leagă de Occident, și care, în ciuda rivalităților și a împărțirilor, definesc pentru mai multe secole geografia ei politică, Sancho cel Mare, „rex Iberorum”, Fernando I, Alfonso VI, operă care culminează în 1085 prin cucerirea orașului Toledo, fosta capitală a goților. În aceeași perioadă pisanii și genovezii fac ordine în Marea Tireniană. Sarazinii sînt învinși în strîmtoarea Messina în 1005, pierd definitiv Sardinia în 1022, pisanii debarcă la Annaba în 1034. La celălalt capăt al bazinului Mării Mediterane, prinții bagratizi eliberează Transcaucazia și jalonează drumul victoriilor lor

asupra Islamului cu monumente considerabile în care se exprimă tradiția unei mari arte monumentale. Aceste fapte sînt de o importanță capitală. După cum a arătat Pirenne, Mediterana redevine, dacă nu un lac european, cel puțin drumul natural al navigației și al schimburilor. Occidentul și Orientul nu mai sînt despărțite între ele. Comerțul Bizanțului, al Veneției, al Genovei și al Pisei înnoadă rețele mai strînse. În Nord, încă de la sfîrșitul secolului al X-lea, Marea Baltică juca un rol analog fiind deschisă negoțului flamanților care lăsau moneda cu efigia conților lor în Prusia și chiar în Rusia.

Cam în aceeași epocă se constituie în Occident două formații politice care dau o înfățișare nouă Europei creștine, Sfîntul Imperiu Romano-Germanic și Monarhia Capetinelor. Saxonul Otto, mai întîi rege al Germaniei, este uns împărat la Roma în anul 962. Se recapătă astfel, în condiții cu totul noi, demnitatea imperială reînviată odinioară de Carol cel Mare. Pe de altă parte Hugues Capet este ales rege al Franței în 987 iar dinastia sa va păstra coroana fără întrerupere timp de mai bine de opt secole. El se trage din acei nobili din Paris care au respins nu numai o dată invaziile scandinavilor. Suzeranitatea sa se întinde peste vechea Franconie Occidentală, din Flandra pînă în comitatul de Barcelona. Domeniul lui personal, constituit în primul rînd de Ile-de-France, nu este nici pe departe cel mai important dintre statele feudale al căror suzeran este. Dar el este regele și întreaga sa stirpe va contribui neîncetat la extinderea pămîntului regal.

În sfîrșit, în interiorul unei civilizații feudale și monastice se dezvoltă cu un elan neașteptat o civilizație urbană și negustorească. Creșterea populației, înfringerea barbarilor, libertatea traficului pe mare, o stabilitate politică relativă contribuie la explicarea acestei renașteri a vieții urbane, întreruptă din secolul al VIII-lea și precară încă din epoca anterioară.

Proporțiunile colosale și fragile ale imperiului carolingian se profilează pe un orizont rustic. După el începe să se exercite puternica atracție a orașelor asupra mediilor rurale. Se dezvoltă o clasă care, încă înaintea epocii cartelor și a mișcării comunale, capătă o serie de garanții, un zid, o fortăreață, *ferté*, pentru a-și adăposti bunurile, cheazăia unui drept nou pentru a stabili relații noi, așa-numitului „*jus mercatorum*“.

Acestea sînt datele marelui moment de care ne ocupăm, acestea sînt forțele care intră în joc. Biserica le adaugă pe ale ei și niciodată interesele nu i-au fost slujite de umeri mai robuști. Printre oamenii noi care definesc secolul, călugării din Occident dau o serie de figuri energice. Acțiunile marilor abații dau tonul unei întregi epoci: la Montier-en-Der, Adso, unul din primii reformatori ai mînăstirii Saint-Bénigne, constructor al bazilicii terminată de Béranger și sfințită în 998; la Hildesheim, sfîntul Bernward; la Dijon, Guillaume de Volpiano; la Ripoll, abatele Oliba; la Fleury-sur-Loire, Gauzlin, bastard al lui Hugues Capet, frate vitreg al regelui Robert; la Saint-Germain-des-Prés, Morart. Între 990 și 1030 aproximativ apare în primul plan al istoriei o stirpe monastică de constructori de biserici, de prelați politici și de reformatori de ordine, care îi va da pe Lanfranc, abate de Saint-Etienne din Caen și primat al Angliei, și dinastia marilor abați de Cluny pînă la sfîntul Hugues, fondator al celei de-a treia bazilici, astăzi distrusă, adevărată minune a creștinătății. Și parcă am vedea aceste înalte figuri în picioare la intrarea în secol ca statuile de piatră ale sfinților părinți la portalul bisericilor.

Găsim oare aceeași calitate umană și la capii politici? În ce măsură lucrările lor au ajutat nașterea și răspîndirea unei mari arte? Încă o dată trebuie să amintim trăsăturile generale și condițiile în care și desfășurau ei activitatea. Au pus bazele unei puteri stabile.

Au trezit la viață noi teritorii. Primii Capetini au fost oameni aspri a căror activitate, deși s-a sprijinit pe biserică, nu trebuie totuși confundată, ca în cazul regelui Robert, cu aceea de tradiție clericală. Dar opera lor este încă slabă, născută din principiul feudal, puterea lor e legată de posedarea unui domeniu, iar acesta este îngust, imbucătățit: monarhia îi adaugă un patrimoniu de amintiri, prestigiul fondatorilor și autoritatea unei magistraturi morale, moștenire îndepărtată a principatului latin. Ea capătă încetul cu încetul, și ca atare dezvoltă la regii săi, atît la cei mai puțin dotați cît și la cei mai buni cavaleri, instinctul unei politici dinastice, politică de avari, atentă la alianțe și la moșteniri; în ciuda unor aventuri ca repudierea Eleonorei de Aquitania, care a dus la dependența întregii Franțe Occidentale față de Anglia și la întemeierea pentru o sută de ani a imperiului Plantagenetilor, această politică a sfîrșit prin a mări domeniul pînă la proporțiile unei țări și a dus la unitatea profundă a unui popor. Este adevărat că pe vremea aceea important era să poți merge de la Paris la Fleury fără luptă, iar soarta monarhiei era legată de posesiunea domeniilor Etampes și Montlhéry. Dar foștii duci de Franța n-aveau de gînd să sfîrșească ca ultimii carolingieni pe care îi înlocuiseră. Ei au avut tot timpul sentimentul plin de măreție al demnității cu care erau hărăziți. Aveau orașe frumoase și cariere bogate. Încă din prima jumătate a secolului al XI-lea pe pămînturile lor se înălțau clădiri considerabile: la Paris Saint-Germain-des-Prés, la Orléans catedrala și biserica Saint-Aignan, la Chartres prima catedrală, la Reims cea de-a doua Saint-Rémi.

Mai de temut decît vasalii din ținuturile fără ieșire la mare erau marile state feudale, cadrele provinciilor artei romanice. Unul dintre ele este extraordinar prin împrejurările în care a luat naștere, prin precocitatea și armonia dezvoltării sale, în sfîrșit prin neașteptata și con-

siderabila lui extindere în cea de-a doua jumătate a secolului al XI-lea. Am văzut că Normandia a luat naștere din ultima invazie a barbarilor în Galia și din slăbiciunea (sau abilitatea) lui Carol cel Simplu. Fixîndu-se pe pămîntul francez, acești nepotoliți pirați ai coastelor și marilor văi fluviale stabilesc în vastul lor fief instituții a căror înțelepciune le-o laudă contemporanii. Ei clădesc aici castele și biserici al căror stil riguros definit se întinde pînă în Anglia de curînd cucerită și ia locul artei constructorilor saxoni. Regii mării deveniți stăpîni de pămînturi rămîn capabili de mari aventuri. Fiii lui Tancred de Hauteville îi izgonesc pe greci din sudul Italiei, pe sarazini din Sicilia și pun bazele unei dinastii regești. Dezvoltarea istorică a culturii lor compozite îi arată seduși de rafinamentele Bizanțului și ale Islamului, acceptînd atît tablourile de mozaic consacrate comemorării unor investiții cît și stilul imperial al porților de bronz care închid mausoleele și bisericile, dar geniul normand își va lăsa amprenta în bazilicile din Apulia.

Capii micilor state creștine izolate în Pirinei și în Asturia secolului al IX-lea și care încep recucerirea trebuiau cu atît mai mult să construiască: recucerirea îi va duce spre sfîrșitul secolului al XI-lea pînă în inima Spaniei. Biserica și fortăreața sînt elementele de soliditate ale unui pămînt redevenit creștin. Tipul orientalizant al monumentelor din Oviedo va face loc unor forme importante prin colaborarea cu ordinele monastice franceze, fără ca din arhitectura spaniolă să se steargă vreodată urma schimburilor cu Islamul. Dar dacă arta este aici agentul necesar al civilizației occidentale Germania ottoniană, care-i păstrează această funcție organizînd marșurile sale spre Orient, o interpretează totodată ca semnul prin excelență al măreției imperiului. În politică ca și în arta de a construi ea reia temele măreției carolingiene căreia îi dă mai multă putere și mai multă bogăție severă. În sfîrșit,

intrarea unguilor în comunitatea europeană deschide un câmp nou activității constructorilor lombarzi, care preced acțiunea cisterciană și răspîndirea arhitecturii franceze, îmbinată cu câteva urme italienești și aporturi din Germania meridională.

Dar geografia politică și scopurile organizatorilor, chiar dacă ajută la înțelegerea într-o oarecare măsură a dimensiunilor unei mișcări și chiar a anumitor aspecte ale repartiției formelor, n-ar putea să explice geneza, caracterle și succesul acestora. Trebuie totuși să se țină cont de ele căci în aceste cadre mari au trăit și au profitat de contacte, de resursele materiale și mai ales de rezervele umane, noutate caracteristică pentru elanul secolului.

Acest elan începe prin a se manifesta în cadrul unui academism învechit. Încă dintr-o epocă mai veche ia naștere în Occident o arhitectură ușor de recunoscut după folosirea sistematică a arcurilor oarbe și a bandelor plate, numite și bande lombarde, decor sobru și constant. Mult timp această arhitectură a fost numită lombardă, cu un termen convențional și restrictiv, îndreptățit de altfel prin numeroase exemple italienești și prin primele lui aplicații, în sfîrșit prin celebritatea europeană a constructorilor lombarzi; dar teritoriul său este mult mai vast decît Lombardia. Originile sînt după cîte se pare orientale. Numind-o prima artă romanică², Puig i Cadafalch sublinia pe bună dreptate importanța istorică a acestui stil, extinderea sa la o mare parte din Occident și adevăratul său loc în dezvoltarea artistică a Evului Mediu. Poate că este cazul să remarcăm că „prima artă romanică” se caracterizează în primul rînd printr-un decor exterior și că majoritatea soluțiilor de construcție (cu excepția extinderii boltei la navele mari) se trag din arhitectura carolingiană. Iar, pe de altă parte, prima artă romanică este totodată o „a doua artă romanică”, deoarece se prelungește în tot timpul secolului al XII-lea

și chiar mai tîrziu. În sfîrșit, dacă ne limităm la secolul al XI-lea, ea nu reprezintă întreaga activitate a constructorilor și poate nici măcar esențialul acestei activități. Este deci mai degrabă arta romanică a anumitor regiuni decît arta romanică a unei epoci. Păstrîndu-i denumirea, să reținem deci că ea are mai ales o valoare geografică.

Aria ei este într-adevăr considerabilă și bine definită. Se întinde la medii conservatoare care au păstrat-o mult timp, în timp ce altele o înlocuiau de timpuriu cu forme noi. O întîlnim în Italia de Nord și Italia Centrală, în Catalonia, în regiunea Bas-Languedoc, în Provence; ea urcă pe văile riurilor Rône și Saône, se răspîndește în ținutul Rinului și în Europa Centrală; la sfîrșitul Evului Mediu o vedem reapărînd chiar și pe teritoriul bizantin, în bisericile construite de prinții moldoveni. În Catalonia, monumentele ei sînt vechi, numeroase și bine grupate, formînd adevărate serii. Timpul le-a conservat neatînse, cu remarcabilele lor picturi murale. Ținutul acesta își avea deja istoria lui căci încă din epoca vizigotă înflorise aici o artă, după cum o dovedește baptisteriul de la Tarrasa. Mai tîrziu, în vremea strălucirii orașului Toledo, această mică creștinătate joacă un rol intelectual care nu e cu nimic mai prejos decît misiunea ei politică în apărarea Occidentului. Contactul cu Islamul a acționat desigur asupra spiritului formelor. Artă mozarabă³, care este la origine arta creștinilor de pe teritoriul musulman, este cel mai vechi dintre hibridele viguroase care se dezvoltă în peninsula Iberică. Ea precedase în Catalonia prima artă romanică. Dar o întîlnim și în alte părți, în Spania de Nord, în regiunea cuprinsă între munții Cantabrici și riul Duero, mai ales în regatul León. Ea creează monumente care se deosebesc prin folosirea arcurilor în potcoavă la golul de fereastră sau de ușă și chiar în planul absidelor, adeseori aproape închise, caracter care de altfel nu

este specific pentru că putem găsi nu numai un exemplu anterior pe teritoriile vizigote. Ca și la Córdoba, leagănul acestei culturi, coloanele au în partea de sus capiteli de un stil uscat și delicat, tratat în piatră ca și în lemn. Conform cu ritul bisericii orientale, care mult timp a fost comun întregii creștinătăți, corul era ascuns credincioșilor printr-un vâl agățat de un portic. În sfârșit anumite biserici mozarabe ca San Miguel de Escalada, au o elegantă galerie laterală care uneori a fost considerată ca începutul sau rămășița unei mănăstiri și care evocă un *liwan* de moschee. Se regăsește această artă în Castilia, de exemplu la San Juan de Baudelio, al cărei palmier de piatră adăpostește un ciclu de picturi creștine de o mare frumusețe, îmbinate cu scene de vânătoare orientale. Dintr-o mănăstire mozarabă, și anume Liebana, s-a răspândit în Occident Comentarul lui Beatus la Apocalips, din care se inspiră geniul vizionar al marii sculpturi a secolului al XII-lea și mai înainte picturile oratoriului catalan de la Fenollar⁴. În Catalonia, bisericile de la Pedret, Marquet, San Feliu de Boada, Olerdola, Obiols aparțin artei mozarabe ca și una dintre cele mai considerabile și mai monumentale biserici din tot acest ciclu monumental, San Miguel de Cuxa (Pirineii Orientali)⁵. Formele primitive ale artei romane timpurii sînt posterioare acestor biserici așa încît se poate considera că aceste mici bazine acoperite în șarpantă, cu excepția absidelor și a corului, și fără transept, reprezintă un aspect popular, un aspect rustic al artei carolingiene, cu atît mai mult cu cît Sant Pere del Burgal are o absidă occidentală. Dar trebuie să căutăm și alte modele pentru extinderea boltei la navă practică încă din a doua jumătate a secolului al XI-lea la Santa Maria de Amer și la Santa Cecilia de Montserrat, în orice caz datată cu anul 1009 la Saint Martin del Canigou. Introducerea cupolei la încrucișarea transeptului inaugurează dezvoltarea

marilor bazine, cu Santa Maria de Ripoll (1032) și Sant Vicent de Cardona (1040)⁶.

Această arhitectură, ale cărei variații și progrese le putem urmări în Catalonia, păstrînd în mod constant același decor exterior, nu era nici mai puțin remarcabilă nici mai puțin veche în celelalte focare, unite între ele dintotdeauna, mai ales în regiunea mediteraneană, printr-un vast curent de schimburi. Ea cunoștea în Italia cele mai vechi manifestări și cele mai numeroase monumente, Bagnacavallo (secolul al VIII-lea?), San Pietro d'Agliate (824—859), San Vincenzo del Prato și San Babila din Milano (1010), bisericile din Como. În Bas-Languedoc, Saint-Guilhem-le-Désert, fosta abacie de Gellone, fondată de Wilhelm de Orania, și Saint-Martin-de-Londres sînt construite în acest stil iar în Provence și mai ales în Burgundia cîteva monumente a căror puritate de stil nu exclude calitatea lor profund originală. La Châtillon-sur-Seine, biserica Saint-Vorles⁷ poate fi datată în jurul anului 1000: pe fondul unei coline umbrite, vechea biserică desenează un profil complex în care retușările și adăugirile ulterioare lasă totuși să se vadă volumele și pinioanele unui transept dublu, dotat ca și zidurile navei cu o serie de cîntre ușoare și de pilaștri plați. Stilul clopotnițelor pătrate din Mâconnais se caracterizează prin același decor. Biserica din Tournus, cu nartexul său în care sînt folosite patru sisteme de boltă, cu nava acoperită de bolte în leagăn transversale, cu deambulatoriul cu capele reînnoite rectangulare și cu masele sale înalte și solide ar fi de ajuns pentru a defini categoric o mare artă monumentală. La biserica Saint-Bénigne din Dijon, înălțată de abatele Guillaume de Volpiano (1107) aproximativ în aceeași epocă în care se încheia nartexul de la Tournus⁸, nava primitivă cu cinci naosuri a făcut loc celor trei nave gotice din secolul al XIII-lea; din rotunda construită deasupra relicvelor apostolului din Burgundia, nu mai

4
rămîne decît partea inferioară, actuala criptă, dar ştim cum arătau dispozitivele şi structura datorită unei descrieri amănunţite a lui Dom Plancher. Turnuleţele scării erau decorate cu benzi iar micul apareiaj regulat, era acela al artei romanice timpurii din aceeaşi regiune. Rotonda de la Saint-Bénigne se deosebeşte de capela de la Aachen prin aceea că nu este izolată ci lipită de o navă: acelaşi lucru la rotondele posterioare de la Sf. Augustin din Canterbury (1066), de la Neuvy, de la Charroux, de altfel străine de arta romanică timpurie⁹. Bisericele Beaumeles-Messieurs din ţinutul Jura, Saint-Martin-d'Aime din Savoia şi Romainmôtier¹⁰ din Elveţia ne arată fermitatea acestei arte, constanţa ei în locurile cele mai diferite şi la diferite epoci dar totodată şi profunde deosebiri de structură şi de partiu pe care le cunoaşte.

Dacă într-adevăr încercăm să descoperim caracterelor intime, dincolo de arcuri şi benzi, dincolo de micul apareiaj de moloane ecarisate cu ciocanul, ne dăm seama că ele sînt mai complexe decît s-ar putea crede la prima vedere. Planurile sînt foarte variate şi nu par să depindă numai de diversitatea proiectului. Desigur bisericile mici sau mijlocii au planuri cu absidiole orientate, dar acesta este şi partiul anumitor biserici mari unde partea inferioară a corului se prelungeşte direct prin capele; la Ripoll, pe transeptul care barează cele cinci nave se deschid direct şase absidiole grupate trei cîte trei, de o parte şi de alta a absidei principale.

Arta romanică timpurie adoptă de asemenea anumite date, mai vechi sau mai recente, ale arhitecturii carolingiene¹¹: la Saint-Philibert din Tournus deambulatoriul cu capele reionante care vine din Auvergne, la Sant Pere del Burgal absida occidentală, la Saint-Vorles din Chatillon-sur-Seine dublul transept, fără ca acestea două din urmă să fie destinate unui mare viitor, ba chiar dimpotrivă, sînt semnele

originalităţii, care n-ar putea fi puse pe seama influenţelor mediteraneene. Structura este şi ea foarte diversă: biserici de tip carolingian acoperite în şarpantă, cu excepţia absidelor şi a corului, cu sau fără colaterale boltite în cruce; bolţi în leagăn continuu sau cu arcuri dublouri, susţinind, fie pe nişte stilpi dreptunghiulari, fie pe coloane, cupole la încrucişarea transeptului. Trăsătura cea mai importantă este precocitatea bolţilor pe navă în Catalonia, desigur după exemplul tipului oriental. Din aceeaşi sursă îndepărtată vine şi un procedeu de construcţie a arcadelor şi a bolţilor care în locul boltărilor reionante foloseşte elemente aşezate *à plat* în funcţie de curba cintrului şi întretăindu-se printr-o tăietură îngustă, procedeu a cărui origine se află în Mesopotamia şi care se regăseşte în Transcauzia în biserici cu bolţi asemănătoare din dale de piatră (Djvari). Cupolele urcate pe trompe de unghi îşi au originea tot în Asia. Bolţile în leagăn transversale de deasupra navei de la Tournus, de la sfîrşitul secolului al XI-lea, evocă vechile bolţi persane; acest sistem, imitat la Mont-Saint-Vincent, fusese de altfel folosit între anii 979 şi 1008, poate şi mai devreme, la nartex, care pare să recapituleze toate procedeele de boltire cunoscute pe atunci: la parter, nava principală este acoperită de o boltă în cruce în semicerc supraînălţat şi mărginită de nave laterale cu bolţi în leagăn transversale; la etaj observăm o boltă în leagăn longitudinală mărginită de semibolţi în leagăn la colaterale. De asemenea, la Saint-Bénigne, în Dijon, arhitectul combinase bolta în leagăn inelară, bolta în cruce intercalată în bolta în leagăn, sfertul de cerc şi cupola.

Această artă bogată în resurse şi cu soluţii atît de variate, această tehnică care adoptă din ce în ce mai mult piatra pentru toate părţile clădirii, în timp ce estul şi nordul renunţă cu greu la acoperişul în şarpantă, este un aspect esenţial al Evului Mediu. Prin distribui-

rea severă a maselor, prin volumele net delimitate, arta romanică timpurie ne apare impunătoare în măreția ei. În locurile cu stînci sau cu pietriș ea capătă, prin contrast, și mai multă vigoare. Una din cele mai vechi mînăstiri construită în munți, Santa-Cecilia din Montserrat pare că se află acolo numai pentru a impune puterea gîndirii umane peisajului sălbatic. În singurătatea mai puțin sălbatică a unei mici văi din munții Pirinei mînăstirea lui Oliba, Ripoll, își desfășoară cu o putere plină de tristețe cei șapte semicilindri ai capelilor absidale aliniate ca turnurile unui siloz pe marele zid al transeptului. Dar pe țărmurile rîului Saône, pe un sol de aluviuni, într-un ținut plin de verdeață, blocul de piatră este tot atît de solid: se prezintă în fața ochilor noștri nu ca epura unei elevații exterioare, dublată de o elevație interioară, înălțate amîndouă pe epura unui plan, cu alte cuvinte ca o juxtapunere de lucruri plate ci ca niște sisteme dotate cu greutate și densitate, puternic împîntate în pămînt și înscriindu-se riguros în spațiu. Aici totul afirmă numărul, rolul și raportul părților într-un ansamblu omogen și totodată complex. Zidurile groase suportă puține deschizături. Suprafața lor goală acceptă decorul cel mai sobru: benzile verticale ușor ieșite în afară printre care se zăresc la nivelul cornişelor galeriile subțiri cu arcuiri oarbe. Este indiciul și parcă semnătura artei romanice timpurii. Ea se repetă cu simple variante de proporție pe nenumărate monumente. Această dantelărie ușoară subliniază suprafețele înclinate ale pinionilor, desenează etajele, se continuă de-a lungul fațadelor laterale, înconjură absidele, precizează și decorează compoziția clopotnițelor. Care este originea acestor rezalături îngroșate, denumite benzi lombarde, și a acestui fel de metrică a arcadelor care parcă scandează intervalele dintre ele? Care le este prototipul, arcurile mari încordate între contraforți sau mai curînd masa zidului golită în ar-

cade așa cum apare la Ravenna pe mormîntul Placidiei? În orice caz înaintea secolului al XI-lea sistemul pare a fi fost complet definitivat în biserica din Bagnacavallo. Ținuturile italienești ca și Germania îl vor prefera multă vreme. Cu timpul va deveni mai aerian: absidele renane vor primi din Lombardia acel sistem evoluat, galeriile pe colonete care reduc masa murală. În Toscana, distanța dintre zid și decorul de arcade va fi atît de accentuată încît blocul bisericii pare înfășurat în rețeaua unui al doilea zid ajurat. Dar în momentul în care studiem toate acestea, departe de a putea bănui viitoarea disociere a diferitelor părți, în plastica arhitecturală a artei romanice timpurii ne impresionează în primul rînd puterea și unitatea.

Totuși, așa cum am sugerat, această artă mediteraneană, de origine orientală, nu era formula universală a Occidentului. Într-o zonă geografică diferită și în alt climat moral, arta carolingiană încă supraviețuia, nu lipsită de vlagă ci cu o remarcabilă vigoare. În Insulele Britanice, în partea de sud a Țărilor de Jos, în nordul și nord-estul Franței, pe rîul Meuse, pe Rin, adică pe un teritoriu extrem de vast, arta construcției, în ultima treime a secolului al X-lea și cea mai mare parte a secolului al XI-lea păstra programele și tehnicile din timpul imperiului. Chiar dacă suferise, într-o măsură mai mare sau mai mică, o serie de influențe meridionale, chiar dacă acceptase mai mult sau mai puțin diferite nuanțe ale tradițiilor locale, ea rămînea credincioasă principiului acoperișului în șarpantă, programelor vaste ale planurilor abațiale, structurii cu stîlpi solizi și pătrați, arcadelor în unghi ascuțit care întrerupeau zidurile navelor cu o sobrietate romană. Reînnoirea vitalității istorice îi dădea în anumite regiuni o deosebită forță.

Oare se poate spune că, dacă n-ar fi existat invazia normandă, arhitectura anglo-saxonă ar fi cunoscut o eră de măreție analogă celei din

ținutul Rinului? Cunoaștem această arhitectură numai dintr-o serie de biserici de țară care nu ne permit nici pe departe să o definim în întregime. Mai avem și niște documente posteriore în legătură cu marile catedrale dispărute, ca de exemplu pecetea consiliului de canonici din Chichester (secolul al XIV-lea) care ne arată un edificiu situat între turnuri asemănător aceluia de la Saint-Riquier, precum și descrieri făcute de contemporani, ca cele ale lui Edme the Precentor pentru catedrala din Canterbury (refăcută la sfârșitul secolului al X-lea), ale lui Wolstan pentru catedrala din Winchester (sfântă în 980), ale lui Reginald of Durham pentru White Church din același oraș (sfântă în 999). Aceste date atât de apropiate dovedesc că și în această regiune a existat o importantă joncțiune cronologică. Partiul altarelor occidentale (Chichester, Abingdon), numărul și importanța turnurilor, uneori uriașe, ca la fațada catedralei din Elmham, precizează raporturile acestei arhitecturi cu arta continentală. Oare a fost ea influențată de arta mediteraneană, sau arcaturile decorative i-au fost transmise indirect prin ținutul Rinului? În orice caz pare aproape sigur că procedeele locale¹² au influențat-o profund. Sistemul complex de panouri care decorează celebrul turn Earl's Barton, simplificat la Barton-on-Humber, au fost comparate cu sistemul bucăților de zid în lemn. Dar e curioasă apariția, pe latura de sud a turnului Earl's Barton, a unor pilaștri subțiri având în partea de sus niște fuse robuste, mult mai mari în secțiune și capabili să-i suporte. Grosimea suportilor care seamănă la unele portali cu niște butoiașe, frumusețea zidurilor interioare goale în câteva biserici parohiale, în sfârșit o varietate destul de mare a traseelor, care admit arcul în toartă de coș și arcul în mitră, dau clădirii anglo-saxone un accent deosebit care-i completează și colorează înfățișarea.

Tradiția arhitecturală a imperiului se dezvoltă însă în primul rând în Germania, odată cu reînvierea (962) unui sistem politic îndreptat din nou unor mâini energice¹³. Acolo, în primul rând, construcția realizată după programe adesea considerabile, apare ca semn al autorității și al măreției. Arhitectura ottoniană n-a ignorat placajul arcaturilor și al benzilor din arta romană timpurie, dar păstrează partiurile vaste monumentale specifice stilului carolingian, pe care le îngăduie greutatea relativ mică a acoperișurilor în șarpantă și aceea putere a zidurilor construite cu rigoare care par să păstreze ceva din marile construcții romane. La începutul secolului al XI-lea biserica Sankt Michael din Hildesheim prezintă un transept dublu având la fiecare braț un turnuleț de scară, la fiecare încrucișare un turn și în interior o severă așezare a arcadelor susținând un zid gol și stând pe stilpi dreptunghulari care alternează cu două coloane. La Gernrode (961) elevația este diferită nu numai prin alternanță, în cazul acesta între coloană și un stilp, ci mai ales prin aceea că se așează, între suport și ferestre înalte, o galerie robustă pe colonete, în cel mai amplu stil monumental. Marile construcții ale lui Conrad II, abația Limburg în masivul Hardt și catedrala de la Speyer, legată de ele, cu proporții uriașe și elevația aceea interioară de o măreție greoaie, sînt fără îndoială expresia cea mai înaltă a acestei arte. Ruina și singurătatea dau o notă în plus măreției imperiale de la Limburg. După venirea sa la putere (1024) Conrad stabilește locul acestei construcții pe o prelungire spre nord a munților Vosgi; cripta a fost sfântă în 1035, corul în 1042. Planul prezintă în afară de două absidole particularitatea unei abside plate, care se regăsește mai târziu în Alsacia, la Murbach. Decorația arhitectonică și proporția mulurilor unei cornișe folosesc cu mare fermitate datele epocii și ale regiunii: baze atice, capitele cubice, șanfrenale. Trăsătura cea

mai remarcabilă și cea mai rară sînt cele două rînduri de goluri de fereastră la absidă și transept: în plus, felul în care elevația interioară le unește unele cu altele într-o compoziție viguroasă, încadrînd ferestrele de jos cu pilaștri și arcade care servesc oarecum drept sprijin registrului ferestrelor de sus, principiu dezvoltat de constructorul catedralei de la Speyer.

Domul din Speyer exprimă două moduri de gîndire sugestive dintre care fiecare corespunde măreției unui scop imperial și traduce îndrăzneala unei experiențe creatoare. Prima catedrală începută de Conrad al II-lea în jurul anului 1030 și sfințită de Henric al III-lea în 1061 păstra partiul cu șarpantă deasupra navei și bolta în cruce deasupra navelor laterale. Puternica ei originalitate constă în extinderea arcaturilor de la Limburg la toată înălțimea navei. Fără să se întrerupă de la podea pînă în vîrfurile zidului acestea înglobează marile arcade și ferestrele înalte. Se definește astfel în Germania o arhitectură colosală care înlocuiește suprapunerea etajelor, de tipul bisericilor de la Gernrode și Hildesheim, cu o legătură sistematică a diferitelor părți¹⁴. Aveau să urmeze și alte inovații, de mare interes. La sfîrșitul secolului dezordinea produsă de afuierele datorate infiltrării apelor Rinului au făcut necesare o serie de lucrări de mare amploare, extinse și mai mult de Henric al IV-lea, adversarul lui Grigore al VII-lea, care a hotărît să boltească nava. Stîlpii au fost întăriți, zidurile înălțate pentru a construi bolți în cruce de formă eliptică pe plan pătrat (1082—1106). Dar bolțile prea plate exercitînd o presiune mare și neavînd suficient sprijin n-aveau să reziste la incendiul din 1159¹⁵.

Vedem dezvoltîndu-se astfel o arhitectură care trăgîndu-se dintr-o tradiție veche cunoaște o serie de experiențe innoitoare: o confirmare găsim în arta stucarilor, a lucrătorilor în bronz și a orfevrilor și mai ales în decorarea manu-

scriselor. Pentru arhitectură, același lucru se întîmplă în nord-estul Franței, mai ales în regiunea Champagne, în Lorena, pe domeniul Capetinelor, ținut pătruns de spiritul carolingian, destul de aproape de focarele de pe riul Meuse, în general refractar la sistemul arcaturilor și al benzilor. Din acea epocă veche ne-au rămas urme din stîlpii fasciculați ai navei de la Saint-Remi la Reims, legați de campania din anii 1005—1034. Au rămas încă în picioare construcții importante, ca biserica Montier-en-Der, începută de abatele Adso și sfințită de urmașul său, Bérenger (998), și mai ales biserica abației Sant-Bénigne din Dijon de la Vignory¹⁶, a cărei navă a fost construită de Guy I, senior și avocat al locului în primii ani ai secolului al XI-lea, iar corul de fiul său Roger (sfințirea a avut loc probabil între 1050 și 1052).

La Montier-en-Der, sub acoperișul în șarpantă, elevația este de o frumusețe solidă: arcadele montate pe stîlpi dreptunghiulari cu imposte, golurile geminate de fereastră ale vechilor tribune cuprinse sub un arc de descărcare, ferestrele înalte. Dar biserica vechii abații din Der nu se îndepărtează prea mult de tipul tradițional de construcție carolingiană. Nava de la Vignory prezintă o particularitate remarcabilă: un planșeu care domină marile arcade, fără tribune în spate și neavînd alt scop decît să dea mai multă eleganță, să susțină și totodată să însuflețească zidul. Un decor bogat, mai mult gravat decît sculptat, cu caracter în primul rînd geometric, acoperă impostele stîlpilor dreptunghiulari și inelele stîlpilor rotunzi care alternează în traveele orientale ca și capitellurile galeriei ajutate. Această scurtă trecere în revistă nu lasă decît să se întrevadă diversitatea resurselor și originalitatea partiului pe un fond de date care rămîne același ca la vechea bazilică cu șarpantă.

În arhitectura Occidentului există deci încă de la începutul secolului al XI-lea o zonă septentrională care, deși inegal influențată de aportul tipic al artei romanice timpurii, și anume arcaturile, rămâne profund deosebită de aceasta din urmă, nefiind însă nici o supraviețuire monotonă și pasivă a formulelor carolingiene. Dealtfel acestea se păstrează pe o arie întinsă, de exemplu în absidele occidentale, nu numai în Renania și în Catalonia, la Sant Pere del Burgal, ci și în Franța, la Saint-Cyr în Nevers (1029) și la catedrala din Besançon.

Tot o trăsătură tipic carolingiană este și plasarea de turnuri de o parte și de alta a absidei exterioare, la Saint-Germain-des-Prés (1005), la catedrala din Auxerre (1030), la Morienvall (1050). Nartexul, atât de remarcabil în secolul al XI-lea, la Tournus, la Lesterps (1040) și, în Auvergne, la Chamalières, la Manglieu și la Notre-Dame-du-Port, nu este desigur cel puțin în timpul mării lui dezvoltări, cu capela aceea de la etaj și amorsă de turnuri, decât continuarea bisericilor-priodvoare din minăstirile secolului al X-lea.

Dar un fapt mult mai important domină această mare epocă. Monotonia (cel puțin exterioară) a arhitecturii „lombarde” face loc în secolul al XI-lea, în Franța, unei diversități a grupurilor regionale care vor fi categoric constituite încă la începutul secolului al XIII-lea precum și a familiilor de biserici de pelerinaj. În sud-vest începuse de timpuriu să se elaboreze un tip de biserică fără tribune, cu nave de înălțime aproape egală, care avea să evolueze spre partiul cu sală mare decorată cu colonade. Mai rămâne ceva din secolul al XI-lea în regiunea Poitiers și anume cea mai mare parte din biserica Saint-Savin precum și alte vestigii importante din acest ținut. Biserica Saint-Hilaire-le-Grand¹⁷, construită de arhitectul englez Gautier Coorland și sfințită în 1049, a fost restaurată la sfârșitul secolului și mai târziu,

chiar când deasupra navei s-a construit o boltă cu cupole, dar transeptul, clopotnița din partea de nord, o parte a zidului absidei și poate și navele laterale, cu zidurile navei, aparțin primei faze a construcției. Ținutul Auvergne este redută și focar totodată. El nu este atins nici de expansiunea formelor mediteraneene și nici de cea a artei ottoniene în timp ce valea râului Saône se găsește la încrucișarea dintre arta romanică timpurie și formele carolingiene. Catedrala lui Etienne al II-lea din Clermont oferă cel mai vechi exemplu datat (946) de deambulatoriu cu capele reionante. Acestea aveau un plan dreptunghilar, de tip arhaic, și erau în număr cu soț, caractere care se regăsesc în Auvergne, dar care s-au răspândit și dincolo de acest ținut. Nava din Chamalières, în prima ei stare, a fost probabil construită în aceeași epocă, cu acel nartex având deasupra o tribună și mai înaltă decât restul bisericii, cu stâlpii de lungimi inegale, flancați mai târziu de coloane, cu modilioanele ei cu așchii de tip cordobez. Fostul cor al bisericii Moutier din Thiers, legată în 1011 de abația de la Cluny și distrusă în 1882, avea tribune boltite în sferuri de cerc, element fundamental al structurii din Auvergne. În sfârșit cupola în cruce din Néris, montată pe trompe traversate de lintouri destinate să permită trecerea de la pătrat la octogon, definește înainte de 1078 un procedeu care va deveni comun în Auvergne în secolul următor¹⁸. Dacă adăugăm că arhitecții din această regiune au jucat un mare rol în elaborarea tipului de drumuri de pelerinaj și că, în Rouergue, biserica Conques, începută la mijlocul secolului al XI-lea sub Odolric, dovedește pe deplin acest lucru, se poate spune că în centrul Franței iau naștere și se consolidează între anii 950 și 1050 elementele unei arte originale.

Ținutul Burgundiei este oare numai un loc de fuziune și de schimburi, așa cum pare să fie destinat de poziția lui de prag geografic

între sud și nord-est? Aici se construiesc de timpuriu edificii ca Saint-Bénigne în Dijon și Saint-Philibert în Tournus. Se pune însă întrebarea dacă, privilegiat de puterea tradiției și de autoritatea aporturilor mediteraneene, acest ținut nu inventează chiar din această perioadă forme noi pentru Occident, preludiu la marea artă romanică burgundă care avea să înflorească mai târziu. Biserica construită la Cluny de Sfântul Odon¹⁹, între 955 și 981 ne este cunoscută dintr-un fragment din Cutuma de Farfa care permite să vedem în așezarea generală a diferitelor părți unul din cele mai vechi exemple cunoscute ale așa-numitului plan benedictin cu cor foarte dezvoltat și absidiole în descresștere. Dar mai rămân destule clădiri pentru a putea aprecia constanța și ingeniozitatea cu care constructorii burgunzi din secolul al XI-lea au încercat să rezolve problema boltirii odată cu iluminatul direct al navelor înlocuind șarpantele primitive ale bisericilor cu diferite sisteme sau concepându-le cu boltă de la bun început. Știm cum au făcut pentru a plasa pe vechile ziduri ale artei romanice timpurii boltile transversale în leagăn din Tournus sau boltile în leagăn eșancrate, de la Romainmôtier. După cum vom vedea bolta cu arc frînt de la Cluny III — legată de antecedentele locale de către Virey sau de către Conant de Monte Cassino — ca și bolta în cruce de la Vézelay aparțin aceluiași gen de cercetări. Dar Saint-Etienne din Nevers (redată abației de la Cluny în 1068) găsisse deja soluția cea mai îndrăzneată și cea mai durabilă, așezînd ferestre înalte sub o boltă în leagăn sprijinită de sferturile de cerc ale tribunelor: cu așezarea ei în trei etaje, cu coloanele angajate care într-un singur elan întilnesc arcurile dublouri, cu puritatea ei sobră, această admirabilă biserică e un exemplu tipic al frumosașelor proporții romanice. Galeria de arcade a absidei este poate o urmă (foarte elabo-

rată) a primei arte romanice: restul este însă altceva²⁰.

Epoca clasică a artei normande coincide cu epoca ei de început²¹. Biserica din Jumièges datează de la mijlocul secolului al XI-lea (1037—1067) iar bisericile din Caen nu sînt posterioare decît cu o generație: Abbaye-aux-Hommes sau Saint-Etienne, Abbaye-aux-Dames sau Sfînta Treime. Frecvența suportilor alternați și a tribunelor, acoperișul în șarpantă, adeseori poate în boltă în cruce și, încă de timpuriu, pe ramuri de ogivă, permițînd în toate cazurile iluminatul direct și existența unor deschizături în partea de sus a zidurilor (în timp ce la Cluny și la Saint-Etienne de Nevers sub bolta în leagăn acest lucru ar părea o îndrăzneală), acestea sînt caracterele generale ale artei normande: dar ea îngăduie o serie de variații care nu sînt altceva decît semn de viață. În primul rînd în ceea ce privește planul: la Sfînta Treime ca și la Abația din Bernay, planul benedictin cu absidiole în descresștere de o parte și de alta a corului prelungit; absida cu deambulatoriu cu capele reionante la Saint-Etienne²², fără capele la Jumièges. Același lucru se întîmplă în privința suportilor, care sînt fără alternanță la Sfînta Treime și la Saint-Nicolas din Caen; în privința compoziției, diferitele partiuri determină două categorii distincte de biserici: la Jumièges ea se caracterizează prin proporția descrescîndă a etajelor, compoziție care se regăsește la Coutances, Bayeux, Durham și de aici la Lindisfarne, traveele orientale de la Selby și Waltham Abbey, cu stilpii enormi decorați cu ornamente geometrice, tribune și ferestre joase. Diferența între etaje este tot atît de importantă ca și la bisericile unde tribunele sînt înlocuite printr-un triforiu: Bernay, Sfînta Treime din Caen, Mont-Saint-Michel, Lassay. La Saint-Etienne și la Cérisy-la-Forêt compoziția se caracterizează prin înălțimi egale la ar-

cade și tribune și este comună unui întreg grup de biserici anglo-normande din secolul al XI-lea, reștile biserici romane de la Winchester (incepută în 1079), Lincoln (1073—1092), Canterbury (1074—1089). Este același principiu care se va folosi în arta gotică din secolul al XII-lea în Franța și care ajută la înțelegerea celor două tipuri de biserică: Sens, cu arcade înalte comprimând etajele de sus și Laon și Paris, cu arcade mai joase favorizând existența mai multor etaje egale. Aceste diferențe se pot observa și în acoperământul diferitelor părți: la Jumièges bolți în cruce deasupra navelor laterale și a tribunelor; în prima ei formă la Saint-Etienne, bolți în cruce deasupra navelor laterale, bolți în sfert de cerc deasupra tribunelor. În sfârșit, fațadei de la Jumièges, care are deja două turnuri, mult mai dezvoltate decât adăugirile de la Tournus (și de la Nevers), dar unde iese în evidență un corp care nu este nici clopotniță-pridvor nici nartex, fiind în același timp și una și alta, biserica Saint-Etienne îi opune tipul de fațadă armonică, cu două turnuri în partea de sus: acestea nu pornesc de la pământ, ci par așezate pe masivul pătrat, prelungindu-se prin niște contraforți groși care-i desenează baza și primele etaje²³.

Dacă deosebiriile dintre biserica din Jumièges și biserica Saint-Etienne din Caen, ca și acelea care există între acestea din urmă și Sfânta Treime, pot fi interpretate ca semne ale unei evoluții, trebuie să recunoaștem că această evoluție este foarte rapidă. De altfel ea nu se oprește la sfârșitul secolului al XI-lea. Vom vedea cum primele forme ale artei romane din Normandia sînt urmate de altele noi. Dar această mișcare continuă pe baza unor date generale stabile și viguroase definite. Artă normandă cu toate variantele sale este omogenă atît pe continent cît și în Anglia. Unde s-a format ea de a putut să pornească cu un elan

atît de mare și să dea într-o perioadă atît de scurtă atît de multe monumente de maximă importanță? Guillaume de Volpiano și Lanfranc erau lombarzi, dar această artă nu conține nimic din specificul mediteranean și nici o urmă din artă romanică timpurie. Corurile de la Bernay și de la Sfânta Treime evocă planul benedictin al bisericii Cluny II. Șarpanta, tribunele, alternanța stîlpilor, existența și volumul turnurilor la încrucișarea cu transeptul de o parte și de alta a absidei, în sfârșit, ca efect, o putere seacă, o măreție monotonă amintesc de artă din zona septentrională și de edificiile carolingiene. Altă dată mulți credeau că regăsesc în îndrăzneala acestor constructori o moștenire firească a dulgherilor scandinavi: nicăieri nu s-a înțeles mai bine semnificația, greutatea și funcția pietrei. Oricare ar fi fost modelele și sursele, raporturile dintre părți s-au schimbat, și acest raport nou, această nouă ordine a măsurilor, a maselor și a efectelor se impune de acum încolo unei întregi părți din Occident.

Dar în Anglia și Île-de-France ca și în Normandia această artă rămîne artă normandă. Aceeași epocă a dat naștere în alte regiuni unui tip care poate fi numit interregional dacă nu chiar internațional.

Bisericile care, de-a lungul drumurilor de pelerinaj, îi primeau pe credincioși în drum spre Santiago de Compostela, aparțin unui tip oarecum constant, fixat încă din secolul al XI-lea. Vom analiza mai tîrziu caracteristicile acestor biserici așa cum se reflectă ele în marile baze terminate la începutul secolului al XII-lea, programul vast, absida complexă, bolta în leagăn cu arcuri dublouri sprijinindu-se pe coloane care coboară fără întrerupere pînă la podea, tribunele boltite în sfert de cerc, iluminatul indirect. Indiferent dacă prototipul lor trebuie căutat în bisericile distruse Saint-Martin din Tours sau Saint-Martial din Limoges (1025—

1080), biserica Sainte-Foy din Conques²⁴ care

4

încă se mai păstrează și poate fi considerată ca una din bisericile începute de abatele Odolric (1039—1065) le definește pe deplin și cu multă autoritate. Astfel, pretutindeni, găsim nu încercări fragmentare ci o mare artă. Amurgul secolului al XI-lea răsună de sfintiri memorabile. Chiar și parțiale, aceste sfintiri sînt pline de semnificație. În ajunul plecării în prima cruciadă, cînd Occidentul, mult timp zguduit de invazii, se pune în mișcare pentru a invada la rîndul lui în numele lui Cristos și cedează atît în fața îndemnurilor credinței cît și în fața acestui principiu de mișcare care explică atîtea aspecte ale vieții sale istorice, se poate spune că cultura lui este organic constituită. Dar ar fi o greșeală de perspectivă dacă am dori să înțelegem secolul al XI-lea numai în mărirea epocii sale de sfîrșit. Încă de la începutul lui și în tot acest răstimp o serie de edificii considerabile ca dimensiuni și ca originalitate dovedesc forța lui plină de elan, spiritul de înnoire, amploarea acțiunilor: cripta de la Saint-Bénigne, rămășița a rotondei abatelui Guillaume, pridvorul de la Saint-Benoît-sur-Loire, conceput de abatele Gauzlin pentru a servi drept pildă întregii Galii și fără nici o îndoială început, dacă nu chiar terminat, de el, Jumièges, Saint-Etienne din Caen. Pe țărmurile Loarei, în vechea diocază a lui Theodulf, devenită atît de profund capețină, stîlpii uriași ai pridvorului de la Saint-Benoît, cu arcadele lor cu profil sever, cu capitellurile lui Umberto și ale tovarășilor lui, susținînd nouă bolți în cruce trasate pe un plan cam stîngaci ne transmit cu multă vigoare întreaga poezie a epocii. Sanctuarul este mai nou iar nava nu a fost terminată și acoperită decît în secolul al XIII-lea. Dar șantierul hotărît pentru construirea bisericii s-a deschis în ultima treime a secolului al XI-lea, înaintea celui de la Cluny: biserica cu transeptul ei dublu prefigurează planul colosal²⁵ al acesteia din urmă.

NOTE. *Marile experiențe. Secolul al XI-lea, II.*

¹ Vezi Dom Plaines, *Les prétendues terreurs de l'an mille*, Revue des questions historiques, ianuarie, 1893; R. Rosières, *Recherches critiques sur l'histoire religieuse en France*, p. 135, și *L'évolution de l'architecture religieuse en France*, p. 62; Revue critique, 1909, p. 117. — Este cazul să remarcăm că nici unul din conciliile secolului al X-lea nu s-a ocupat de milenarism, că formulele de descurajare cu privire la „noaptea lumii” apar încă din secolul al VII-lea și se prelungesc pînă în secolul al XII-lea, în sfîrșit că fragmentele din cronici în care este vorba despre această înfricoșare se raportează la diferite epoci (909, 960, 992, 1010, 1032, 1095) dar nici unul la anul 1000. Pentru Lanteyrie, *L'architecture religieuse à l'époque romane*, p. 228, ea a fost totuși un stimulent. Pentru Choisy, *Histoire de l'architecture*, II, p. 139, ea a terminat procesul de nimicire a activității constructorilor. Pentru Enlart, *Manuel*, I, p. 218, notă, amîndouă ideile sînt exagerate: nu trebuie nici să se atribuie prea mare importanță acestei credințe dar nici nu trebuie s-o considerăm o simplă legendă. *Vezi de asemenea introducerea lui E. Pognon la *Anul o mie* (culegere de texte), Paris, 1947, pp. VII—XLV, și H. Focillon, *Anul o mie*, Paris, 1952.

² Se știe că termenul de artă „romanică” este el însuși mult mai vechi. El evocă din fericire coincidența cu dezvoltarea limbilor și a literaturilor romanice. Termenul se datorează unui arheolog normand, M. de Gerville, care, într-o scrisoare către prietenul său de Prévot, datată decembrie 1818, scria în legătură cu anumite biserici normande: „Toată lumea este de acord că această arhitectură greoaie și rudimentară este acel *opus romanum* denaturat sau degradat treptat de strămoșii noștri neciopliți. În vremea aceea din limba latină, și ea estropiată, lua naștere o limbă romanică...” Cuvîntul are mai multă valoare decît doctrina. Vezi Dr. Gidon, *L'invention du terme d'architecture romane par Gerville (1818)*, Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, 1935.

³ Cu privire la arta și cultura mozarabă, în afară de frumoasa carte a lui Gómez Moreno, vezi Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, cap. I, p. 11, mai ales p. 28 și nota (cu privire la formația intelectuală a lui Gerbert d'Aurillac). Pentru influența asupra numărului și a formei absidelor vezi același autor, *ibid.*, p. 57, și W. M. Whitehill, *Liturgical Influence on Pre-romanesque Apses in Spain*, Art Studies, Harvard, 1927, p. 151.

⁴ Comentariile lui Beatus au fost compuse în 784 la Liebana, lângă Santillana. Beatus este adversarul adoptionismului răspîndit de Elypandus, arhiepiscop de Toledo. Nu încape îndoială că aceste comentarii au fost pentru prima oară ilustrate cu miniaturi în Scriptoriul de la San Miguel

de Escalada de către un oarecare Magius Atxipictor (New York, Morgan, 644; în orice caz acesta este cel mai vechi manuscris cunoscut: după inscripția de la foaia 293, el a fost executat în anul 926 pentru abatele Victor). Căpîi au fost făcute de însuși Magius, de elevul său Emeterius, de către o femeie pictor, Ende (975, catedrala din Gerona), mai târziu, în secolul al XI-lea (arhivele de la Seu d'Urgell) etc. Manuscrisul lui Beatus de la Saint-Sever (Paris, Biblioteca Națională) datează din timpul abatelui Grégoire (1028—1072). *S-a oscilat între sfîrșitul secolului al X-lea și sfîrșitul secolului al XII-lea pentru a situa epoca din care datează Saint-Martin de Fonollar (sau Fenollar), dar acum picturile murale sînt atribuite jumătății secolului al XII-lea: vezi C.R. Post, *History of Spanish Painting*, Cambridge, E.U., vol. I, 1930, p. 126; W.W.S. Cook și J. Gu-diol Ricart, *Art Hispaniar*, vol. VI, Madrid, 1950, p. 80; P. Deschamps și M. Thibout, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Age et l'époque romane*, Paris, 1951, pp. 145—146.

³ Vezi Félix Hernández, *San Miguel de Cuixa iglesia del ciclo mozárabe catalán*, Archivo español de arte y arqueología, Madrid, 1932; J. Puig i Cadafalch și G. Gaillard, *L'église Saint-Michel de Cuxa*, Bulletin monumental, 1935. — Sfîrșită în 974, această veche fundație a conșilor de Cerdania a fost reluată și mărită de abatele Oliba. La sfîrșitul secolului al X-lea, dogele de Venetia Pietro Orseolo, constructorul catedralei San Marco, a venit să-și sfîrșească zilele aici întovărășit de Sfîntul Romuald, fondatorul Ordinului Camaldulensilor. De la Cuxa a trimis Oliba niște călugări să construiască biserica Saint-Martin din Canigou. Planul inițial comporta o navă cu nave laterale precedate de o travee ieșită în afară (ca la Santa Cecilia din Montserrat), un transept dezvoltat cu două capele la fiecare absidă laterală, foarte adînci, și în sfîrșit o absidă pătrată de lățimea navei, pe care Oliba a înlocuit-o cu una mai vastă, cu trei capele orientate. Toate arcurile din secolul al X-lea sînt în formă de potcoavă, după modelul arab (diametrul mai mare decît distanța între stîlpii de susținere, înălțimea egală cu o rază și jumătate). Apareiajul unghiurilor de ziduri și al stîlpilor este cordobez. Trebuie să observăm folosirea unor elemente monolițice cu caracter oriental: lîntoul deschiderilor laterale ale sanctuarului, arcul care încununază ferestrele în crenel. Puig i Cadafalch pre-gătește în prezent reconstituirea șarpantei. *Cu privire la Cuxa, trebuie să adăugăm J. Puig i Cadafalch, *L'Architecture mozarabe dans les Pyrénées françaises, Saint-Michel de Cuxa*, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1938, pp. 1—43.

⁴ Iată, după Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, pass. cum se reparauzează în Catalonia tipurile de artă romanice timpurie: 1. Biserici fără transept, cu trei nave, terminate prin trei abside orientate, cu arcade sprijinite pe

stîlpi pătrați și acoperiș în șarpantă: Sant Pere del Burgu, sfîrșitul secolului al IX-lea—începutul secolului al X-lea, cu absidă occidentală, Sant Vicent d'Estemariu, Sant Climent și Santa Maria din Tahull, Santa Maria din Bohi, ultimele trei datînd din secolul al XII-lea și avînd coloane în locul stîlpilor; acest prim tip se regăsește în Savoia (Saint-Martin d'Aime) și în ținutul Meuse (Dugny); 2. Biserici cu boltă, fie în leagăn continuu: Santa Cecilia din Montserrat (secolul la X-lea), Saint Martin din Canigou (1009), fie în leagăn cu arcuri dublouri: Sant Pere din Cameres (1012), Arles-sur-Tech (1046), Elne (1042—1048); 3. Mari bazine cu transept cu cupolă la încrucișare: Ripoll (1032), Sant Vicent de Cardona (1040), Sant Llorent del Munt (1046); acest tip se regăsește în Franța la Saint-Vorles din Châtillon-sur-Seine (1000—1010), Chapaize (1020), Saint-Guilhem-le-Désert (1076), Saint-Désiré din Lons-le-Saunier (după 1085) etc. *Cf. de asemenea M. Whitehill, *Spanish Romanesque Architecture of the XIth Century*, Oxford, 1941, comentat de G. Gaillard în Bulletin monumental, 1945; și J. Gu-diol Ricart & J.A. Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas* (Ars Hispaniae, V), Madrid, 1948.

⁷ Biserica Saint-Vorles a fost construită de Bruno de Roucy, episcop de Langres între 980 și 1035. Această biserică este remarcabilă prin transeptul dublu care marchează unul din punctele de întîlnire, în Burgundia, între arta carolingiană și formele mediteraneene. Transeptul occidental, mai puțin ieșit în afară decît transeptul oriental, este vizibil numai în afară, spre nord-vest; abida laterală de sud a fost adusă la nivelul acoperișurilor navelor laterale. În prezent, masa este dominată de o clopotniță, construită mai târziu, ca și micul pridvor care o precede. În interior, acest transept este întretăiat de etaje și capele. Se pare că aceasta este o formulă intermediară între transeptul occidental și narțex. Nava, foarte îngustă și foarte înaltă, nu este auzită luminată decît de ferestrele navelor laterale. Boltile datează din secolul al XVII-lea dar boltile în cruce ale navelor laterale sînt vechi, ceea ce nu s-ar putea afirma nici pentru cupola de la încrucișare, nici pentru boltile în leagăn ale marelui transept. Stîlpii, compuși dintr-un masiv dreptunghiular cu semi-coloane pe fiecare față, nu lasă să se zărească decît un listel de pilăstru care se continuă pe zidul navei unde se înalță parca pentru a primi ansamblul boltărilor, imposibil de determinat după refacerea boltilor. Masele exterioare ale absidei au fost denaturate prin adăugiri târzii.

⁸ Există o divergență între arheologi în ceea ce privește datele catedralei din Tournus. Pentru Virey, *Architecture romane dans l'ancien diocèse de Mâcon*, după distrugerea de către unguri a unei biserici mai vechi în 937, abatele Aimin (928—946) a început abida. Abatele Hervé (940—970) și abatele Euenne (980) au continuat lucrările, parterul narțexului a fost construit cu materiale din biserica distrusă,

Etienne a unit absida și nartexul înălțând nava. În 1007 sau 1008 un incendiu n-a cruțat decât parterul nartexului și sanctuarul. Abatele Bernier (1008—1028) a apelat la un atelier lombard care a acoperit nava cu o șarpantă și navele laterale cu bolți în cruce. În 1019 a avut loc o primă sfințire. Bolțile în leagăn transversale ale navei datează de la sfârșitul secolului al XI-lea. Corul a fost reconstruit și sfințit în 1120 de către Calixte al II-lea. Pentru Oursel, *Art Roman de Bourgogne*, deambulatoriul cu capele reonante, ridicat ca o imitare a deambulatoriului de la Clermont pentru a se adăposti cum se cuvine moaștele Sfântului Valerian, pe vremea aceea oarecum uitat și ridicat la cinstea cuvenită de acum încolo, i se datorează acelui mare constructor care a fost Etienne. Nartexul n-ar fi anterior sanctuarului și ar fi fost construit fără întrerupere: cele două etape nu prezintă nici o diferență specifică (cu excepția decalajului între benzi). Terminat cam în vremea incendiului el a rezistat din cauza zidăriei sale robuste cu caracter defensiv. Bolțile navei datează din vremea abatelui Pierre I (1066—1107) dar dublourile și arcurile diafragme existau deja. Ele au fost doar întărite. În recenta sa monografie *Tournus*, 1936, H. Masson consideră parterul nartexului ca biserica inițială construită de Aimin; doar în vremea abatelui Ardain (1028—1056) ar fi fost această biserică înzestrată cu un eraj și transformată în nartex.

⁹ Nu este sigur că acest partiu trebuie legat de exemplul sirian de la Sfântul Simion Stilitul, din Kalaat-Seman, unde patru bazilici se întind ca niște raze în jurul unei curți centrale (Valléry-Radot, *Eglises romanes*, p. 33). H. Perrault-Desaix, *Recherches sur Neuvy-Saint-Sépulcre et les monuments de plan ramassé*, Paris, 1931, p. 22 atrage pe bună dreptate atenția că există o deosebire între un volum de aer și o masă construită. — Odată cu rotondele adăugate unei nave, rotondele izolate se păstrează (Saint-Léonard, Rieux-Minervoix). — Frumoasa rotondă de la Neuvy-Saint-Sépulcre este un caz aparte. Racordată stângaci la o biserică de fundație veche și mult restaurată, ea nu face corp comun cu ea. Patru texte ne fac cunoscut faptul că o biserică Saint-Sépulcre a fost construită la Neuvy între 1042 și 1046. Ele sînt confirmate de o scrisoare a lui Grégoire al VII-lea din 1078. M. Deshoulières, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1916, p. 190, și Jean Hubert, *Bulletin monumental*, 1931, p. 91, consideră că aceste texte se referă nu la rotondă ci la biserică. Analiza construcției și a decorației reluată de Perrault-Desaix, *op. cit.*, confirmă părerea lui Viollet-le-Duc. Rotonda din Neuvy, ale cărei lucrări au fost executate într-un ritm foarte lent, aparține secolului al XI-lea. — Capelele ordinilor cavaleresti (octogonalele Templierilor din Laon, Paris, Londra, Thomar etc.) au avut drept model fie moscheea lui Omar, fie anumite monumente funerare. Capela dodecagonală Vera Cruz din Segovia aparține ordinului Sfântului Mormint iar cea octogonală din Montmorillon ordinului Hospitalierilor. Vezi E.

Lambert, *L'église des Templiers de Laon et les chapelles de plan octogonal*, *Revue archéologique*, 1926, * și *L'architecture des Templiers*, *Bulletin monumental*, 1954. Cu privire la construcțiile cu plan central, vezi R. Krautheimer, *Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture*, *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 1942, pp. 1—33; A. Grabar, *Martyrium*, 2 vol., Paris, 1946; E. B. Smith, *The Dome*, Princeton, 1950. Un dom din lemn a fost reconstruit la Kalaat-Seman, în urma descoperirilor lui D. Krencker.

¹⁰ Este vorba despre un schit din Cluny, a cărui biserică a fost construită din porunca sfântului Odilon între 996 și 1028. Mai târziu, sub starețul Etienne și la îndemnul sfântului Hugues, între 1080 și 1087, acoperămîntul în șarpantă al vechii bazilici a fost înlocuit cu bolți în leagăn continuu, evitate de deschideri circulare. Această experiență remarcabilă, care răspunde atât necesităților legate de iluminat cît și celor legate de echilibru, a fost limpede pusă în lumină de S. Brodtbeck, *Les voûtes romanes de l'église de Romainmôtier*, *Bulletin monumental*, 1936.

¹¹ Cu privire la supraviețuirea anumitor date mai vechi în arhitectura romanică timpurie, vezi J. Baltrusaitis, *L'Eglise cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris, 1941; L. Grodecki, *Le „transsept bas” dans le premier art roman et le problème de Cluny*, A Cluny, *Congrès scientifique...*, 9—11 iulie 1949, Dijon, 1950, pp. 265—269; P. Verdier, *Les transepts de nef*, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, publicat de Ecole Française din Roma, 1952, pp. 179—215.

¹² Lucrările fundamentale cu privire la arhitectura saxonă rămîn pînă în ziua de azi: G. B. Brown, *The Arts in Early England. II Anglo-Saxon Architecture*, ediție revăzută, Londra, 1925 și A. W. Clapham, *English Romanesque Architecture Before the Conquest*, Oxford, 1930; vezi de asemenea cele trei importante articole ale lui E.G.M. Fletcher & E.D.C. Jackson, în *Journal of the British Archaeological Association*, 1944, 1949 și 1951.

¹³ Cu privire la arta ottoniană și climatul ei politic: H. Jantzen, *Otonische Kunst*, München, 1947; cu privire la arhitectură, lucrarea lui E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlin, 1938, este astăzi depășită de L. Grodecki, *Au seuil de l'art roman: L'Architecture ottonienne*, Paris, 1958.

¹⁴ Conform recentelor studii ale lui E. Lehmann & H. Jantzen, în ziua de azi trebuie clar deosebite trei grupuri principale de construcții în cadrul arhitecturii ottoniene: a) grupul bisericilor din Saxa, reprezentat de catedrala St. Michael din Hildesheim și Oberkaufungen, unde alternanța de stilpi și coloane urmează un ritm dactil (un stilp, două coloane); b) grupul „Imperial” de pe valea mijlocie a Rinu-

lui, cu bisericile din Speyer și Limburg, ale căror origini trebuie căutate la Maienz (catedrala din 1009) și Strasbourg (catedrala din 1015); c) grupul Köln-Werden pe cursul inferior al Rinului (St. Aposteln din Köln, St. Lucius din Werden etc.) unde alternanța între stilpi și coloane urmează un ritm iambic (travee duble) și zidurile sînt acoperite cu arcade oarbe. În istoria arhitecturii ottoniene, o importanță deosebită trebuie acordată bisericii abacială din Nivelles, începută în jurul anului 1000 și parțial terminată în vederea sfîrșirii din 1045, în care se îmbinau caracteristicile „stilului imperial” de pe Rin cu tradițiile mosane; vezi F. Bellmann, *Zur Bau- und Kunstgeschichte der Stiftskirche von Nivelles*, München, 1941, și L. Grodecki, *op. cit.*, pp. 56—58.

¹⁵ Vezi S. Brodtbeck, *loc. cit.*, R. Kautzsch, *Der Dom zu Speyer*, Städeljahrbuch, 1921, H. Reinhardt, *Die deutschen Kaiserdome des XI. Jahrh.*, Basler Zeitschrift, 1934. — Istoria boltii în cruce deasupra navei, în Germania, nu se sfîrșește la Speyer, deoarece o regăsim deasupra unui plan alungit într-o parte la biserica Maria-Laach, a cărei construcție se prelungește între 1093 și 1156, dar unde era desigur prevăzută încă de la sfîrșitul secolului, sub influența celei de a doua etape de construcție a domului din Speyer. Ar fi necesar să se studieze raportul care poate exista între aceste experiențe diferite, boltirea bisericilor normande și cea a tipului de biserică numit „martinian”, ilustrat de Vézelay.

¹⁶ Un hrisov al lui Roger de Vignory, publicat de d'Arbaumont, *Cartulaire de Saint-Etienne de Vignory*, Langres, 1882, ne informează că biserica a fost sfîșită de Harduin, episcop de Langres, începînd din anul 1050. Pe de altă parte, abatele de Saint-Bénigne, Halinard, care a primit donația, a murit în 1052. Lucrurile ar fi clare dacă cronică de la Saint-Bénigne n-ar atribui categoric construcția edificiului lui Guy, tatăl lui Roger, ceea ce n-ar corespunde textului numitului hrisov, dacă acesta nu ar limita mențiunea la biserica *noviter aedificata*. Studiul arheologic permite rezolvarea acestei contradicții. După părerea noastră, corul este opera lui Roger. Această parte, în întregime boltită, prezintă într-adevăr un stil recent pentru epoca respectivă, mai ales în structura stîlpilor compuși ai traveelor drepte și la capitellurile din curtea rotundă. Vezi expunerea punctelor noastre de vedere în *L'église de Vignory, ses dates de construction*, *Revue archéologique*, iulie—septembrie 1937; studiile lui F. Deshoulières, în *Bulletin monumental*, 1929, și în *Année de l'art roman*, p. 78.

¹⁷ Biserica Saint-Hilaire a fost reconstruită datorită generozității Emmei, soția lui Canut cel Mare, regele Angliei, și apoi a lui Guillaume Aigret, conte de Poitiers. E. Maillard, *Le problème de la reconstruction de Saint-Hilaire-le-Grand*, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1934, face importante sugestii cu privire la legăturile cu arta normandă. Fulbert (mort în 1028) trezorier al abăției Saint-

Hilaire, constructor al primei catedrale din Chartres, mult ajutată de donațiile lui Canut, a fost desigur și consilierul Emmei pentru reconstruirea mănăstirii sale. Emma era o prințesă normandă, fiica regelui Richard I. Pe de altă parte, Coorland trebuie să fi cunoscut abăția Bernay, întemeiată de ducesa Judith (moartă în 1017) și a cărei construcție a fost încredințată de ducele Richard al II-lea spre terminare lui Gulielm de Volpiano. Clopotnița aflată la încrucișarea absidei laterale cu nava ar fi anterioară venirii lui Gautier, căruia i-ar aparține zidurile navei actuale și navele laterale. Alternanța stîlpilor este normandă, dar absența tribunelor este o trăsătură caracteristică pentru arta din Poitou. Cf. însemnările lui E. Lefèvre-Pontalis la Congresele din Poitiers (1903) și Angoulême (1912). *Cu privire la construcțiile din Poitou și la crearea acestui tip, există acum lucrarea lui R. Crozet, *L'art roman en Poitou*, Paris, 1948; vezi de asemenea Congres archéologique de Poitiers (1951).

¹⁸ Vezi L. Bréhier, *Que faut-il entendre par le terme d'art roman auvergnat?*, *Bulletin archéologique du Ministère de l'instruction publique*, 1930—1931.

¹⁹ Recentele săpături ale lui K. J. Conant au permis precizarea anumitor date. Biserica ar fi măsurat aproximativ 60 de metri în lungime iar transeptul între 25 și 30 de metri. În absidă și absidiole au putut fi localizate 11 altare. *Rezultatele cercetărilor au fost publicate de K. J. Conant în *Bulletin monumental*, 1928 și 1929, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1934 și *Speculum*, 1934, 1942 și 1954; vezi, de asemenea, de același autor, *Benedictine Contribution to Mediaeval Church Architecture*, Latrobe, 1950.

²⁰ Cu privire la biserica Saint-Etienne din Nevers, vezi Deshoulières, *op. cit.*, pp. 119—122.

²¹ Dacă se ține seama atît de edificiile distruse cit și de cele care se mai păstrează pînă în zilele noastre, cronologia dovedește cu insistență activitatea construcției în Normandia în primele două treimi ale secolului al XI-lea. Iată un tablou prescurtat, alcătuit după E. Lambert, *Caen roman et gothique*, Caen, 1935: în privința catedralelor, Avranches, începută în 1015, înlocuită la sfîrșitul secolului al XI-lea; Lisieux, începută în 1035, sfîșită în 1055; Rouen, începută înainte de 1037, sfîșită în 1063; Coutances, începută în jurul anului 1030, sfîșită în 1056, terminată în 1091; Bayeux, începută înainte de 1049, sfîșită înainte de 1077; Evreux, sfîșită înainte de 1076; — în privința marilor biserici, Bernay, începută în jurul anului 1013, terminată în jurul anului 1050; Mont-Saint-Michel, începută în 1023, terminată în 1034; Jumièges, 1037—1067; abăția du Bec, începută între 1045 și 1065, sfîșită în 1077; Saint-Etienne din Caen, începută în jurul anului 1064, sfîșită în 1077, iar contemporana ei, Saint-Vigor din Cerisy-la-Forêt, începută

cam în aceeași perioadă, era foarte avansată în 1083; Saint-Quen din Rouen, începută în 1066, sfințită în 1126. * Cu privire la Normandia, vezi de asemenea J. Bony, *La technique normande du mur épais à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1939.

²² G. Lanfry, *La crypte romane... de la cathédrale de Rouen*, ibid., 1936.

²³ Vezi Vallery-Radot, *Eglises romanes*, p. 97; J. Bilson, *La date de la construction de l'église abbatiale de Bernay*, Bulletin monumental, 1911, și *Les origines de l'architecture gothique*, Revue de l'art chrétien, 1901. — De remarcat că turnurile gemene la fațadă sînt prescrise în Cutuma de Farfa; vezi Mortet, *Recueil de textes*, I, p. 135. * Un studiu recent a extins limitele geografice ale problemei fațadei „armonice” cu două turnuri: H. Schaefer, *The Origins of the Two Tower Façade in Romanesque Architecture*, Art Bulletin, 1945, pp. 85—108. Renania, Burgundia și Normandia adoptă acest tip de fațade în jurul anului 1000, pornind de la diferite experiențe anterioare, dintre care unele datează încă din Antichitate. Vezi de asemenea L. Grodecki, *L'Architecture ottonienne*, Paris, 1958, pp. 289—292.

²⁴ Catastroful de bunuri al abajiei din Conques este cit se poate de explicit: „Odolric basilicam ex maxima parte consummavit”. Vezi Mortet, *Recueil de textes*, p. 50 și p. 105. Cu privire la discuția arheologică, vezi lucrarea abatelui Bouillet, *L'église et le trésor de Conques*, și Deshoulières, *Au début de l'art roman*, pp. 133—134. — După Mâle, *Art religieux du XII^e siècle*, p. 298, Saint-Martin este prima biserică de acest tip. Bazilica din Tours, pe care autorul lucrării *Guide de Pèlerins* a văzut-o în secolul al XII-lea și o compară cu Santiago de Compostela, ar putea fi cea construită de trezorierul Hervé între 997 și 1014. Mi se pare greu de acceptat faptul că în acel ținut și la vremea aceea s-ar fi putut înălța o boltă deasupra navei celei mari. Este mai probabil că prima biserică Saint-Martin era analogă cu catedrala din Orléans, începută între 987 și 1003 și acoperită în șarpantă. * Biserica Saint-Martin din Tours a fost recent studiată de C. K. Hersey, *The Church of Saint-Martin at Tours* (903—1150), Art Bulletin, 1943, pp. 1—39; *Current Research on the Church of Saint-Martin at Tours*, Journal of the Society of Architectural Historians, 1948, pp. 10—12; și de F. Lesueur, *Saint-Martin de Tours*, Congrès archéologique de Tours, 1948, pp. 9—28; *Saint-Martin de Tours et les Origines de l'Art roman*, Bulletin monumental, 1949, pp. 7—84. Dar problemele cronologice nu sînt rezolvate: C. K. Hersey datează bolțile de la Saint-Martin în jurul anului 1050 și le consideră prototipul seriei. Pentru F. Lesueur, bolțile înalte au fost adăugate la biserică Saint-Martin după incendiul din 1096, imitându-le pe cele de la Santiago și Saint-Sernin. În ceea ce privește biserică din Conques, M. Aubert, *L'église de Conques*, Paris, 1939, a demonstrat că părțile

superioare ale bisericii fuseseră modificate la sfîrșitul secolului al XI-lea și începutul celui de al XII-lea, așa încît e mai greu ca oricînd de a se ajunge la o concluzie în această privință.

²⁵ Cu privire la biserica Saint-Benoît-sur-Loire, vezi monografiile lui J. Banchereau, Paris, 1930, și a canonicului Chenesseau, Paris, 1931, precum și nota lui Marcel Aubert, Congrès archéologique d'Orléans, 1931.

III

Ar fi firesc să vedem cum acestei arhitecturi atît de viguroase îi corespunde în sculptura monumentală un stil tot atît de bine definit. Sau cel puțin ne-am putea aștepta la acest lucru. Dar problemele ridicate de elaborarea decorului monumental sînt complexe și datele lor se schimbă de la un loc la altul. Tradițiile și experiențele nu au aceleași caractere în cele trei zone geografice ale secolului al XI-lea în Occident, iar în unele dintre ele curențele se suprapun. Regiunile propriu-zis romanice, pe fondul unui nou aflux de forme venite de dincolo de mare, mai ales de la comunitățile creștine din Orient, se străduiesc să pună de acord munca sculptorului cu cea a zidarului. Dar în zona septentrională și mai ales pe Rin există o sculptură foarte importantă care rămîne exterioară materiei arhitecturii și cadrelor construcției de piatră. S-ar spune că Germania ottoniană ține înainte de toate să respecte puterea maselor murale. Se lucrează aici stucul, bronzul, metalele prețioase, fildeșul cu o admirabilă știință. Se realizează adevărate „comori” care contribuie la înfrumusețarea edificiilor dar nu pot fi încorporate în ele. Pe de altă parte, în momentul în care sculptura meridională, desigur printr-o adaptare calculată în funcție de arhitectură, era legată în cea mai mare parte a Franței de un modelu moderat, încă tributar desenului grafic și méplat-ului, turnătorii în bronz și lucrătorii în fildeș germani practicau o artă bogată în volume mari cu modelu dens.

Această trăsătură este remarcabilă și foarte nuanțată mai ales la turnătorii în bronz din Hildensheim. Ceea ce ne izbește la porțile Sfîntului Bernward¹ este nu atît o anumită legătură în ceea ce privește compoziția și partiul cu miniaturi ca cele din *Geneza* de la Viena cît un fel de perspectivă a modeleului; de exemplu, pentru redarea terenurilor, se observă o deosebire sugestivă între relieful colinelor care înconjură trunchiurile de copaci și cel al ierburilor scurte care se profilează puțin mai departe, deosebire și mai accentuată în cazul diferitelor volume ale figurilor, ale căror capete se detașează de fond și sînt tratate pur și simplu în *ronde-bosse*. Aceeași trăsătură este evidentă pe faimoasa coloană, miniatură a columnei lui Traian, decorată cu o spirală cu compoziții abundente: ea prezintă o adevărată scară de valori care merge de la medalie pînă la altorelief. Descoperim aici o știință profundă, în compoziția care se remarcă printr-un viu sentiment anecdotic, în realizarea nudurilor (Botezul lui Cristos), sau a draperiilor, seducătoare prin pitorescul lor. Ce deosebire față de bronzurile porților de la Amalfi, importate mai tîrziu din Bizanț în Italia meridională. Astfel se explică succesul turnătorului în bronz al porților catedralei din Augsburg cunoscute pînă departe datorită răspîndirii cîpiilor făcute după reliefurile lor. Răspîndire care nu cuprindea de altfel și celelalte ținuturi din zona septentrională, Franța sau Marea Britanie².

Dar ce se întîmplă oare în ținuturile romane? Ajungem astfel la unul din punctele sensibile ale istoriei artei din Evul Mediu, perioadă care ar trebui să fie bine cunoscută pentru a înțelege dezvoltarea ulterioară a sculpturii. Studiul acestei perioade este foarte necesar. Am indicat în alte lucrări principalele direcții care ar trebui urmate³. Un corpus al reliefurilor din secolul al XI-lea ar permite să se ajungă la rezultate mai precise. Chiar de pe acum, se poate vedea că mai multe arte se juxtapun și

uneori intră în contact. Acestea nu sînt neapărat niște variante locale și nici etapele cronologice ale aceleiași serii. Sînt mai degrabă două forme de spirit. Nu trebuie să uităm principiul carolingian al placajului sau al aplicăi care, moștenit printr-o tradiție mai veche, și mult timp în vigoare în unele biserici împodobite cu mozaicuri, picturi și stuc, n-a dispărut dintr-o dată. În momentul în care se făcea simțită tendința de a reprezenta omul în piatră și de a-l asocia la decorarea monumentelor, influența acestui principiu se exercită încă asupra artei foarte tinere a sculptorilor odată cu influența directă și adeseori despotică a modelelor pe care aceștia le puteau avea sub ochi și care, fie din piatră, fie din alte materii, chiar și cele mai depărtate de necesitățile arhitecturii, puteau să le ghideze începuturile. Așa încît sculptura romanică timpurie poartă urmele manifeste ale imitației, nu numai după manuscrise ci și după obiectele de fildeș, metal, lemn, pămînt modelat, stuc și chiar după stofe.⁴ Este o artă de aplică, adică străină structurii, o artă inspirată din aceste modele, adică cel mai adesea transpusă în piatră, dar nu concepută pentru ea: iată un prim aspect al culturii în secolul al XI-lea. Această artă era susceptibilă de a progresa: și ar fi putut într-adevăr să progreseze cît de mult, realizîndu-se astfel mai devreme sculptura gotică (unele mișcări și unele tipuri ale acesteia se pot ghici deja pe registrele suprapuse ale cîtorva fildeșuri carolingiene⁵) sau sculptura Renașterii, dacă studiul vestigiilor romane ar fi fost mai sistematic și mai atent, dar n-ar fi existat sculptura propriu-zis romanică. I-am dat acestei sculpturi numele de artă a frizelor: și într-adevăr pe frize se pot observa caracterele ei tipice, precum și pe o serie de panouri izolate. Cadrele uniform dreptunghiulare, ca cele ale multor reliefuli antice, pot fi suspendate, ca niște tablouri de aplică, sau incrustate, ca piese raportate, într-un punct oarecare al construcției, fără ca stilul să se adapteze

după destinația, amplasarea sau funcția lor. Reliefurile astfel concepute înfășoară exteriorul absidelor cu un bandou subțire de figuri, decorează suprafețele unei clopotnițe, se succed ca elementele frizei unui templu în jurul fațadelor, marchează un pinion. Este adevărat că unele exemple sînt elemente mai vechi care și-au găsit o nouă întrebuintare dar această rezervă, departe de a micșora importanța observațiilor noastre, o confirmă. De cele mai multe ori este imposibil să le descoperi destinația primară și de altfel această căutare ar fi zadarnică. Multe dintre aceste reliefuri refolosite arată bine acolo unde sînt. Cu alte cuvinte nu pot fi schimbate între ele. Acest caracter intră în contradicție cu regula fundamentală a sculpturii romanice, concepută pentru o anumită amplasare și definită de un anumit cadru. Trebuie să căutăm alte elemente demne de interes, dacă nu chiar alt principiu stilistic, în arta frizelor și a reliefurilor de aplică: o semnificație narativă, și poate chiar o anumită aptitudine pentru mișcarea dramatică în scenele din viața Sfintului Eusice, pe friza absidală a bisericii Selles-sur-Cher⁶; pe panourile de la Saint-Restitut⁷; varietatea unei iconografii în care teme orientale stau alături de schema unor compoziții biblice sau de episoade din fabliouri: apare Sirena, nepuizabilă temă a viitoarelor combinații romanice, și chiar prin felul cum își îndoaie coada tinde să se supună cadrului în care este înscrisă, dar e izolată, fără legătură cu alte elemente, pe un fond vizibil, ca un martor impersonal, încă nemîșcat și fără viață, al acelor aporturi îndepărtate cărora sculptura romanică le va dăruia harul unor prodigioase metamorfoze.

Un loc aparte trebuie acordat unei întregi serii de figuri a căror origine este veche și care se vor regăsi în diferitele epoci ale artei Evului Mediu: personajele de sub arcadă. Sînt o moștenire a sculpturii elenistice care le folosește pe scară largă, mai ales într-un grup de morminte,

așa-numitele sarcofage de Sidamara⁸. Poate că de fapt nu erau decît reducerea și repetarea tipului monumental al statuii plasate într-o nișă. Între doi pilaștri sau două coloane, sub o arcadă sau sub un fronton, fiecare figură pare izolată chiar atunci cînd atitudinile sau gesturile ei dovedesc că ia parte la o acțiune de ansamblu. Acest tip, atît de opus frumosului stil continuu al artei funerare imperiale, amestecurilor tumultuoase și pletorice de oameni și animale, a fost adoptat de o întreagă familie de sarcofage și nu încapă nici o îndoială că sculptorii din secolul al XI-lea s-au inspirat din ele, seduși fiind de acest procedeu de compoziție comod pentru suprafețele lungi, ca de exemplu părțile din față ale altarului și lintourile. Acele antependia catalane pictate sau sculptate au păstrat acest partiu pînă într-o epocă tîrzie iar lintourile cu arcade sînt numeroase în tot timpul secolului al XI-lea. Forma lor o regăsim pe anumite capitele din apogeul epocii romanice. Dar ea era mai degrabă depozitara unui academism înțepenit decît un principiu de viață plastică. Închizînd figura în limite înguste, ea o destina astfel unei singurătăți sterile. Îi interzicea acea putere dramatică care obține mișcarea prin continuitatea compoziției și relațiile strînse dintre părți. Tîrziu abia această formă avea să-și recapete adevărata ei semnificație, originară, revenind în cadrul artelor funerare și afirmînd pe lespezile de mormînt singurătatea absolută a morților.

Dar arta secolului al XI-lea mai prezintă și alte aspecte, o întreagă serie de experiențe care au contribuit puternic la formarea stilului propriu plasticii romanice și la caracterul lui arhitectural. Cuvîntul acesta trebuie luat aici în toată puterea semnificației sale. Cadrele pe care le oferă spre decorare un edificiu complex nu sînt porțiuni indiferente din spațiu. Ele se impun formei vii care de altfel nu li s-ar putea impune. Soluția frizei din antichitate, suspendată de zid, lipită de el, descreșterea armonică

a personajelor pe frontoane convine unei arte definite de orizontalitatea platbandelor. Din ziua în care apar cintrele, acestea tind să exercite o acțiune deosebită, determină apariția colțarelor (ecoansoanelor) în interiorul cadrelor dreptunghiulare, figura caută să-și potrivească atitudinea după noul mediu. Dar respectul mediteranean pentru proporții, cultul omului ca măsură universală, care supraviețuiește în arta romană, limitează strict orice căutare a sculptorilor în acest sens sau mai bine-zis o condamnă eșecului. Geniul antic umanizase chiar și bestia dând naștere unor monștri cum este de exemplu centaurul. Mult timp el respinsese, categoric, ideea de a introduce forma umană sau forma animală în decorarea capitulurilor, rupînd astfel cu tradiția orientală care crease capitulul persan cu tauri așezați spate în spate și capitulul hathoric egiptean, și limitîndu-se la muluri, volute și elemente florale. El simțea marea greutate, poate chiar imposibilitatea de a asocia în mod armonios și fără deformări figura umană cu compoziția unui trunchi de piramidă sau a unui trunchi de con răsturnat. Figura umană apare uneori, în amurgul perioadei imperiale, iar monumentele Romei și cele din Galia⁹ ne oferă cîteva exemple în acest sens: măști, busturi, jumătăți de figuri; atunci cînd statura omului este întreagă, ea se înalță pe un fond de verdeață bogată și colorată, care-i accentuează slăbiciunea, aspectul delicat de figurină, și față de care rămîne străină prin mișcarea ei. Artă Evului Mediu timpuriu, dimpotrivă, indiferentă la regula canonică a proporțiilor și la verosimilitatea imaginilor, înmulțise semnele abstracte și începuse să strecoare printre ele diferite figuri luate din viață. Umanismul carolingian din manuscrise și din fildeşuri se exersa comod pe pagini și plăci de formă dreptunghiulară; dar am văzut cum pieptenele din Köln sau fildeşul din Sankt-Gallen adaptau acest umanism la regula unei așezări străine de echilibrul proporțiilor umane, Vom

urmări tocmai dezvoltarea acestui principiu în istoria sculpturii romanice clasice și tocmai această dezvoltare, prin bogăția și rigoarea diferitelor sale aplicații, ne va îngădui să-i descoperim adevăratele ei surse.

Mărturiile care trebuie reținute în primul rînd pentru secolul al XI-lea sînt cele pe care ni le oferă elemente dintre cele mai simple. Blocul de piatră, celula murală, începe să capete cu exactitate forma figurată care se încadrează în limitele lui. Ea devine astfel bloc și figură totodată. Se poate urmări progresul acestei contopiri începînd cu reliefurile refolosite de pe pridvorul bisericii Saint-Benoît-sur-Loire, cele de pe zidul de nord de la Selles-sur-Cher și friza de la Gravelle-Saint-Honorine. În Normandia se păstrează și alte influențe ale acestei tehnici aplicată la panouri: oamenii dreptunghiulari de la biserica Saint-Georges din Boscherville. Regula compozițiilor stufoase, sau mai degrabă cu plinuri multe și îndesate, ceea ce s-a numit „oroarea” de vid pe care o dovedește decorația barbarilor, se regăsește aici în întregime. Acest stil este adeseori (dar nu întotdeauna) favorizat de cioplirea în chiuveță, care păstrează plinuri vaste, montate parcă în zone înguste de umbră, în interiorul unui contur bine accentuat. El este totodată expresia în sculptură a frecvenței compozițiilor liniare sau gravate: frecvență care se impune unei plastici ce n-a căpătat încă noțiunea și mai ales practica volumelor. În sfîrșit, trebuie să adăugăm că această artă plată și viguroasă, circumscrisă, avară cu reliefurile și cu rotunjimile, este în evident acord cu omogeneitatea și caracterul compact al zidului, al cărui spațiu nu va fi niciodată invadat de sculptura romanică. Capitulurile ridicau probleme mai complexe din cauza formei lor dictate de funcție. Marea izbîndă a sculpturii romanice este poate tocmai faptul că a reușit să folosească figura pentru a sublinia și ușura funcția. În secolul al XI-lea, sculptura romanică avea în

urma ei îndelungata tradiție a capitelului cu franze, slăbit și uscat într-o serie de ateliere de mîna a doua sau de niște simpli imitatori¹⁰. Este admirabil faptul că primii sculptori ai pridvorului de la Saint-Benoît restituiau ordinului corintic întreaga lui generozitate, măreția lui monumentală, inserau în sculptură figuri care, plasate pe axa fețelor, înlocuind rozeta decorativă cu capul și îndoindu-și genunchii pentru a se așeza pe prima coleretă de acante, căpătau categoric o funcție arhitecturală. Rolul atlantului, curbat sub unghiul de abacă, îndoind picioarele pe care se sprijină cu cele două mîini, apare limpede definit pe anumite capiteluri arhaice din Auvergne cioplite în arkoză¹¹. Extraordinairele capiteluri de la Saint-Germain-des-Prés, astăzi la Muzeul Cluny, rezumă toate incertitudinile și primele căutări de la începutul secolului¹². Sub diversitatea modelelor din care s-au inspirat artiștii se schițează încă de acum grija pentru un stil monumental și pentru regulile sale. Unul dintre aceste capiteluri nu este decît o friză răsucită pentru a înfășura corpul capitelului; altul adoptă forma acelor antependia cu arcade, dar, sub unghiul de abacă, coloneta este oblică; pe una din părțile laterale sculptorul reînvie în piatră bestiarii stepelor, o sălbăticiune deasupra prăzii sale și formînd cu ea un grup compact: această putere de sinteză care îmbină viața cu viața și pietrifică indivizii pentru a alcătui cu ei tot felul de monștri dubli stă în centrul stilisticii romanice. Dar capitelurile de pe cripta de la Saint-Bénigne anunță ceva mai mult decît conformismul arhitectural și continuitatea sintetică a figurilor: ele ne arată două stări ale aceleiași compoziții, starea ornamentală și starea figurată ca și cum, chiar pe pragul unei arte, sculptorul abatelui Guillaume ar fi vrut să ne dezvăluie secretul și să ne înmîneze cheia ei. Cifra de ornament și ființa umană sînt superpozabile. Din acest principiu o riguroasă dialectică, recent studiată¹³, va face

să se nască o întreagă lume de imagini. Alte elemente de construcție ale altor monumente ale aceluiași secol oferă remarcabile exemple de supunere a figurii umane la ansamblu: un modilion de cornișă, păstrat la Muzeul Anticivilizațiilor din Vest¹⁴, ne arată un fel de om-așchie, îndoit și înfășurat în jurul lui. În sfîrșit chiar pe lîntourile cu arcade putem vedea cum acționează aceeași lege care comandă geneza romanică a reprezentărilor figurate. De o parte și de altă a lui Cristos, apostolii de la Saint-Genis-des-Fontaine (1020) au capetele prinse fix și delimitate de arcurile care le încadrează, și întreg profilul corpurilor lor ia forma suporturilor, a capitelurilor stîlpilor și bazelor. O rețea ornamentală de triunghiuri, spirale, cercuri concentrice, evocînd capricioasa geometrie a manuscriselor irlandeze, gofrează într-o ghioșare ciudată veșmintele și membrele care dispar sub labirintul acestei podoabe. Stilul este identic în alte monumente din aceeași regiune, poate chiar posteriore, de exemplu antependiul bisericii Esterri di Cardos¹⁵. În felul acesta secolul al IX-lea pregătește și din anumite puncte de vedere definește de fapt viitorul unei clădiri monumentale comandată de arhitectură, scoțîndu-și chiar din această constrîngere imaginea expresivă a unei vieți noi, bogată în monștri, fecundă în metamorfoze, prin sinteză între figuri care evoluează neîncetat pe scheme abstracte și combinații de ornament.

Există totuși grupuri, medii, care rămîn străine de aceste căutări sau care nu le acordă decît un loc strict unitar. În sudul Pirineilor, arta mozarabă rămîne credincioasă principiilor și spiritului capitelului cordobez, florii sale liniare, uscăciunii rafinate, unei munci care tratează piatra ca și lemnul și care pare că agață în jurul corpului capitelului o rețea ușoară, adeseori barată de un panou îngust în înălțime. Maeștrii mozarabi sînt poate aceia

lurilor din León. Răspîndirea lor nu s-a limitat la nordul Spaniei, dat fiind că le regăsim în Auvergne, în Velay și chiar pe cursul mijlociu al Loarei unde nu pot fi confundate cu arta pe care o numim romanică și a cărei geneză am schițat-o mai înainte. Dar spre deosebire de acest focar îndepărtat, în nordul și în estul Franței au loc și alte fenomene. Acestea se îndepărtează atît de tradiția mozarabă cît și de experiența romanică. Ele demonstrează constanța (sau trezirea la viață) a geometrismului barbar, a tradiției liniare pure. La majoritatea capitelurilor de la Vignory, datînd după părerea mea de la începutul secolului al XIII-lea, se adaugă serii remarcabile în ținuturile Oise și Aisne¹⁶, importanța lor fiind pentru prima oară subliniată de Courajod, și acele uimitoare capetele din Morienval, decorate cu croșete și spirale care parcă reinvie în piatră repertoriul epocii de bronz. Nu este vorba de o respingere absolută a artei figurii în cazul acestor grupuri: capetelele din sanctuarul de la Vignory, dintre care unul este o copie a unei stofe orientale, dovedesc că în cursul unei a doua campanii, către mijlocul secolului al XI-lea, influențele romanice s-au făcut simțite în acest ținut, dar ca aportul unui alt stil. Astfel în geografia artistică a secolului al XI-lea, căreia abia putem să-i deslușim trăsăturile generale, se schițează trei zone care de altfel nu sînt închise între ele și ale căror legături trebuie de acum încolo definite. Între paranteza islamică și paranteza septentrională, zona de mijloc, cea mai întinsă, cea mai intensă, este domeniul marilor experiențe romanice.

NOTE. *Marile experiențe. Secolul al XI-lea. III.*

¹ Bernward, născut la mijlocul secolului al X-lea, a fost un episcop de Hildesheim în anul 993. El avusese drept maestru pe Tangmar, decan al consiliului de canonici, iar împărăteasa Teofano îl alesese ca preceptor pentru tînărul Otto al III-lea. *Analele ordinului Sfîntului Benoit*, în care viața lui a fost relatată de Tangmar, îl descriu ca un spi-

rit enciclopedic, de o neobosită activitate, îndrăgostit nu numai de studiul literelor ci și de practicarea artelor „mecanice”. Călător, arhitect, inginer militar, caligraf, el urmărea îndeaproape lucrările turnătorilor în bronz și a orfevrilor săi. „Officina ubi diversi usus metalla fiebant circumiens singularum opera librabat.” A murit în 1023.

² Înainte de cucerirea normandă, anglo-saxonii nu ignorau sculptura în piatră. Monumentele sînt greu de datat, dar complexitatea tradițiilor și a aporturilor lasă să se întrevadă începuturile unei gândiri originale și crearea unui anumit tip svelt pe care îl vom regăsi mai tîrziu. În nord, arta ornamentelor împletite se păstrează pînă la sfîrșitul primei jumătăți a secolului al XI-lea. La începutul aceleiași perioade, Răstignirea de la Stepney este inspirată dintr-un fildeș carolingian. Dar acel Cristos din Romsey, prin vigoarea lui plastică și exactitatea studiului, depășește această formulă, iar Sfîntul Mihail în luptă cu balaurul (instalat poate pe un soclu monumental), de pe lîntoul bisericii din Southwell, anunță în această regiune viitorul unei forme subțiri și încîntătoare. În ceea ce privește învierea lui Lazăr, de la catedrala din Chichester, dacă într-adevăr datează de la începutul secolului al XI-lea, nu poate fi comparată, în ceea ce privește știința execuției, frumusețea draperiilor și puritatea riguroasă a figurilor, decît cu capodoperele artei ottoniene, din care desigur s-a și inspirat, dacă luăm în considerație bolțile arhitecturale împodobite cu arcaturi de deasupra celor două personaje din partea stîngă a lucrării. *Reliefurile de la Chichester sînt astăzi date în jurul anului 1140 de către G. Zarnecki, *The Chichester Reliefs*, *Archaeological Journal*, CX, 1953, pp. 106—119, care subliniază afinitățile existente între ele și o serie de lucrări germane de la începutul secolului al XII-lea. Cu privire la prezența unor artiști germani în Yorkshire în ajunul Cuceririi, vezi A. W. Clapham, *The York Virgin and Its Date*, *Archaeological Journal*, 1948, pp. 6—13.

² *Art des sculpteurs romans*, p. 123. *Vezi de asemenea: H. Focillon, *Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XI^e siècle*, *Bulletin monumental*, 1938, pp. 49—73, și L. Grodecki, *La sculpture du XI^e siècle en France*, *L'Information d'Histoire de l'Art*, III, 1958, pp. 89—112.

⁴ P. Deschamps, *Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, dă numeroase exemple în acest sens.

⁵ Printre altele, frumoasa placă reprezentînd povestea lui Nathan și a lui David (Paris, Biblioteca Națională, aprox. 870?). Vezi Goldschmidt, *op. cit.*, I, 40 a.

⁶ Vezi Marcel Aubert, *Congrès archéologique de Blois*, 1926, p. 203.

⁷ Vezi Emile Bonnet, Congrès archéologique d'Avignon, 1910, 11, p. 251; Léon Maître, *La tour funéraire de Saint-Restitut*, Revue de l'art chrétien, 1906.

⁸ Vezi Mendel, *Catalogue des sculptures du musée de Constantinople*, I, 1912; Rodenwald, *Römische Mitteilungen*, 1923—1924; Picard, *La sculpture antique. De Phidias à l'ère byzantine*, Paris, 1926, pp. 460—463.

⁹ Espérandieu, *Recueil général des reliefs de la Gaule romaine*, Paris, 1907, 1, 70, 293, 493, 529. III, 1905 etc.

¹⁰ Un caz limită al acestei uscăciuni în tratarea frunzișului poate fi observat la Bernay la începutul secolului al XI-lea: L. Grodecki, *Les débuts de la sculpture romane en Normandie*; Bernay, Bulletin monumental, 1950, pp. 7—67.

¹¹ L. Bréhier, *L'homme dans la sculpture romane*, Paris, 1927.

¹² Data navei bisericii Saint-Germain-des-Prés și a capitelurilor acesteia a fost contestată de J. Hubert, *Les dates de la construction du clocher-porche et de la nef de Saint-Germain-des-Prés*, Bulletin monumental, 1950, pp. 69—84. Acestea ar putea fi datate în jurul anului 1050.

¹³ J. Baltusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.

¹⁴ H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, p. 128, nota.

¹⁵ Vezi G. Gaillard, *Premiers essais des sculptures monumentales en Catalogne*, Paris, 1938.

¹⁶ G. L. Micheli, *Le décor géométrique dans la sculpture de l'Aisne et de l'Oise au XI^e siècle*, Paris, 1939.

IV

Aceste diferite observații ar fi de ajuns pentru a justifica locul pe care-l acordăm secolului al XI-lea în istoria generală a Evului Mediu, mai ales ca o introducere necesară și fecundă la marea artă romanică clasică. Dar trebuie să mai reținem că arhitectura caracterizată de folosirea arcaturilor și a benzilor nu definește toate varietățile stilului monumental al acestei epoci. Arhitectura „lombardă”, „prima artă ro-

manică” aparține secolului al XI-lea dar se prelungește și în timpul secolului al XII-lea, iar arta marilor bazine de pelerinaj cu absidă reionantă și tribune, unde geniul romanic exprimă pe deplin întreaga sa maturitate, începe după cum am văzut în secolul al XI-lea, cu niște construcții terminate mai târziu dar ale căror altare au fost sfințite în ultimii ani ai acestei epoci mărețe. Programul, planul și partiul erau încă de atunci stabilite, unele dintre ele erau chiar în plină construcție, altele terminate sau pe cale de a se termina. Bisericiile Sainte-Foy din Conques, Saint-Martial din Limoges, Saint-Sernin din Toulouse ca și Saint-Etienne din Nevers și cea din Cluny aparțin sau sînt legate de secolul al XI-lea, al cărui amurg secular răsună de aceste date de mare importanță în istoria unei civilizații și înseamnă ceea ce s-ar putea numi, după expresia lui Taine, un moment.

În același timp, în arhitectură apare un element nou a cărui rapidă evoluție în Franța, în prima jumătate a secolului al XII-lea, avea să transforme radical sistemul de construcție, arcul de întărire bandat diagonal sub bolți pentru a le ușura, ogiva. Folosirea sistematică a ogivei, apoi a arcului butant, în sfîrșit a arcului frînt care înlocuiește arcul în plin cintru în goluri (această formă neavînd bineînțeles nimic comun cu ogiva) constituie esența artei gotice. Dar secolul al XI-lea nu a ajuns încă să folosească decît procedeul de construcție, și nu să definească un stil. Bolta în cruce avea deja avantajul, în comparație cu bolta în leagăn, de a repartiza și localiza împingerile spre cele patru unghiuri ale traveei. Ogiva simplifică și consolida construcția susținînd masa, asigurînd independența și caracterul ușor al bolțarelor apareiate. Prin dezvoltarea progresivă a tuturor posibilităților sale ea avea să înlocuiască în cele din urmă sistemul mural omogen cu armatura arcurilor și a nervurilor.

4
În Occidentul creștin o întâlnim pentru prima oară în ultimul sfert al secolului al XI-lea.

Ogiva comportă în această epocă diferite forme. În general este rudimentară, masivă, cu unghi ascuțit, deși uneori capătă profil rotund, fără să fie posibil de a localiza categoric ogiva cu secțiune dreptunghiulară și ogiva torică. Poate că în primul rând a servit la întărirea bolților care susțineau un etaj, sub un pridvor, sub o clopotniță, înainte de a fi utilizată la nave. Anumite ogive meridionale, ca cele de la Moissac, Saint-Guilhem-le-Désert ne-ar îndreptăți să credem acest lucru. Am avea astfel o evoluție analogă evoluției bolții romanice, folosită mai întâi în cripte, în nar-texuri, în galeriile inelare înainte de a se desfășura în marile nave. Dar nu este imposibil ca ea să fi primit, încă de la bun început, cu titlu de experiență, folosiri simultane și diverse. Sigur este că la nava laterală a catedralei anglo-normande de la Durham¹, datată cu siguranță între anii 1093 și 1104, ea se prezintă sub o formă care arată pe deplin măiestria, procedeului și care presupune o serie de experiențe anterioare.

Care îi sînt originile? Care sînt cele mai vechi monumente prevăzute cu ogivă? Această dublă întrebare atinge punctul cel mai delicat și mai contestat din arheologia monumentală². Romanii au cunoscut arta de a arma bolțile și cupolele cu carcase rezistente, acoperite însă de blocurile de piatră și contribuind la caracterul compact al sistemului: este vorba despre procedeul betonului armat. Dar ei practicau și apareiajul separat al muchiilor profilîndu-le în relief. Cîteva exemple din antichitate ca palatul Trouille la Arles³ și vila romană Sette Bassi, care cuprinde, sub o boltă în cruce, nervuri viguroase puternic ieșite în afară, ne-ar putea face să credem că arhitecții Evului Mediu au găsit în ele, dacă nu niște modele, cel puțin niște indicii utile. Dar n-a fost așa. Poate că îndemînatecii constructori lombarzi, așa-nu-

miții *Commacini*, specialiști în mașinării și în tot felul de practici⁴, au descoperit acest element în tradiția romană, inspirîndu-se din monumente mai numeroase decît cele ce s-au păstrat pînă în zilele noastre. Anumiți savanți (Dartien, Kingsley Porter) presupun că originea ogivei este lombardă și că din Lombardia a trecut în școala anglo-normandă. Biserica Sannazaro din Milano (1093—1112), astăzi distrusă, avea fără îndoială bolta în ogivă. Ni s-a păstrat biserica San Giacoppo din Corneto: data de 1095 care-i este atribuită este probabilă fără să fie sigură. Sannazaro Sesia (1040—1060) are amorse de ogivă dar nu se știe dacă acestea datează din prima construcție. La San Anastasio d'Asti (1091), în bisericile Santa Maria di Aurora (1095), Rivolta d'Adda (1100), San Ambrogio din Milano (începutul secolului al XII-lea) este incontestabil faptul că școala lombardă prezintă ogive timpurii, puternic reliefate, construite din materiale mărunte sau din cărămizi sub bolți în cruce pe plan pătrat; și este tot atît de sigur că arta italiană nu a profitat de loc de pe urma acestui fapt. Marile experiențe s-au făcut în altă parte⁵.

Pe de altă parte Spania musulmană cunoaște la Toledo, încă din secolul al X-lea⁶, cupole sau mai bine zis cupolete sub care sînt bandate nervuri ușoare combinate în funcție de diferite figuri geometrice. Dar minunatele cupole ale moscheii Bib-al-Mardom au un diametru foarte mic și sînt construite din materiale ușoare. Nervurile au nu atît funcție portantă cît o funcție decorativă. Totuși ele au putut să dea sugestii arhitecților creștini în perioada imediat următoare recuceririi. Se ridică însă întrebarea cum și în ce formă a putut fi adaptat acest sistem delicat și complex, bandat sub bolți de un diametru foarte mic, la o structură greoaie. Este adevărat că el se regăsește în unele biserici din regiunea Pireneilor: la Oloron Santa Maria, la spitalul Saint-Blaise și, în Spania, la San Miguel de Alma-

zân, la Eunat, la Torres del Rio. Dar oare aceste biserici constituie într-adevăr un grup intermediar sau pur și simplu o insuliță de copii⁷? Ar fi interesant de studiat, printre altele, cupolele cu nervuri din vest care, de fapt, pot fi atât o deviere a ogivei clasice, aplicată fără nici un rost la bolți în anumite regiuni (cu alte cuvinte un fenomen de modă), cât și reproducerea unor modele mai vechi reprezentând un stadiu intermediar. Această ultimă ipoteză și-ar găsi o confirmare în bolțile de tipul celor de la Avesnières, lângă Laval, ale căror joante perpendiculare pe ogivă amintesc apareiajul cu asize inelare al cupolelor.

Nu trebuie însă să uităm că un întreg grup de monumente creștine din Asia cunosc o folosire timpurie a ogivei în plenitudinea funcției sale arhitecturale și temeinic construite pentru a susține. Ogiva apare încă de la sfârșitul secolului al X-lea în Armenia, cu o siguranță care dovedește alte experiențe anterioare și care nu permite să fie confundată cu nervurile și bandedele decorative obișnuite în aceeași regiune începând cu secolul al VII-lea. Recentele lucrări ale lui J. Baltrusaitis⁸ fac lumină în această privință și dovedesc că ogiva armeniană este aplicată la programe diferite și savante; la Capela Păstorului, mausoleu construit în afara fortificațiilor orașului Ani, șase arcuri, combinate cu arcuri de ogivă, sînt dispuse în formă de rază în jurul unei chei centrale și poartă un fel de amorsă de cupolă întretăiată de un plafon; la pridvorul Sfinților Apostoli din același oraș (câtre 1072) structura este mai viguroasă și mai simplă: un plafon care în partea sa centrală se deschide pe o cupolă este susținut de două încrucișări de ogivă extradosate de ziduri mici; într-una din capelele necropolei dinastice de la Khoşavank se încrucișează două arcuri puternice, nu în diagonală ci în unghi drept, exact în mijlocul laturilor pătratului, ca sub bolta clopotniței nordice de la Bayeux; în

aceeași localitate sistemul de acoperămint al sălii celei mari este mai complex: bolta pe plan pătrat este împărțită în nouă compartimente de cîte patru nervuri care se încrucișează în unghi drept, fie extradosate de ziduri mici, fie susținînd direct bolțarele; exemplul cel mai pur de asemenea combinații îl găsim la pridvorul de la Hahpat, cel mai îndrăzneț la Haradess. În acest grup atât de omogen vedem cum arhitectura trage toate consecințele posibile dintr-un principiu stabilit logic. Este un sistem în esența lui constructiv: prin aceasta se deosebește de combinațiile islamice de la Magreb, ca și prin diferența de scară și de spirit în ceea ce privește compoziția și materialele.

Este demn de remarcat faptul că aceleași tipuri de planuri și aceleași tipuri de bolți se regăsesc în Occident în sala înaltă a clopotniței de la Cormery, la încrucișarea transeptului din Obiac, la primul etaj al clopotniței de la Saint-Ours, la Loches; în sfîrșit, că aceleași ogive extradosate într-un același plan de compoziție au fost folosite la Sfînta Treime din Vendôme, la etajul pridvorului din Moissac, la turnul Saint-Aubin din Angers și mai ales la turnul Guinette d'Etampes și la pridvorul Saint-Mihiel. În sfîrșit, în Lombardia, nartexul de la Casale Monferrato (puțin mai tîrziu decît biserica sfințită în 1107) este replica mării săli de la Khoşavank. Nu este inutil să reamintim rolul deosebit de însemnat al Armeniei, cea mai veche dintre comunitățile creștine orientale și cea mai întreprinzătoare în materie de construcții. Raporturile de analogie și de asemănare între arta armeniană și arta romanică, confirmate de o serie de relații istorice⁹, sînt atât de remarcabile în plastica decorativă încît pe bună dreptate se poate admite un acord în sistemul de construcție. Influența unui prototip armean asupra bisericii Germigny-les-Prés poate servi drept antecedent. Iar retragerea simultană a Islamului în

Transcaucazia și în Spania a favorizat propagarea acestor raporturi.

Astfel revenim la punctul de plecare și anume unul din marile fenomene de expansiune care caracterizează secolul al XI-lea. Dar ogiva armeană (ca și nervura musulmană) transplântată în Occident trebuie să se adapteze la principiile și la procedeele unui mediu cu totul diferit de acela în care a luat naștere. Aplicată în ținutul său natal la edificii cu plan central, la săli dreptunghiulare sau pătrate, făcută pentru a susține bolțile și totodată plafoanele cu care este unită prin ziduri mici, combinată cu cupola care arcuiește anumite puncte de naștere a bolții sau care se deschide în compartimentul de mijloc, ea va fi obligată de-acum încolo să se adapteze la vechea boltă în cruce, în biserici desfășurate în lungime și de tip bazilical. Occidentul încorporează de fapt — pe lângă imitațiile literare — principiul unui tratament personal.

Trebuie oare să credem în existența unui model unic sau a mai multor experiențe paralele pe modele diverse, cu alte cuvinte într-o filiație în linie directă sau într-un complex? Este probabil că ne aflăm în prezența unuia din acele elemente orientale care au colaborat cu atita vigoare la geneza artei Evului Mediu creștin și pe care le regăsim atât în arta de a construi cât și în liturghie și în iconografie. Generalizarea cupolei pe trompe încrucișate și a boltei de piatră încă din prima jumătate a secolului al XI-lea nu reprezintă decât un capitol din istoria unei mișcări de schimburi începută la sfârșitul imperiului, încetinită în timpul Evului Mediu timpuriu și intensificată la începutul perioadei romanice. Vom vedea cum această mișcare va duce la o gândire pur occidentală. Încă de acum va trebui să apreciem măreția secolului al XI-lea și importanța cuceririlor pe care le lasă el Evului Mediu în întregimea lui. Artă romanică și artă gotică își au izvoarele în acest secol și cunosc

în timpul lui prima lor dezvoltare. El este perioada fecundă de experiențe a unei epoci care se exprimă cu plenitudine în două forme specifice.

NOTE. *Marile experiențe. Secolul al XI-lea. IV.*

¹ J. Bilson, *Durham cathedral, the chronology of its vaults*, Archaeological Journal, LXXIX, p. 108, tradus în Bulletin monumental, 1930. * Vezi de asemenea J. Bony, *Le projet premier de Durham, voûtement partiel ou voûtement total*, Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan, Paris, 1954, pp. 27—35.

² Cu privire la primele bolte cu nervuri, vezi studiul lui H. Focillon, *Le problème de l'ogive*, Bulletin de l'Office International des Instituts d'art et d'archéologie, 1935. Cea mai recentă trecere în revistă a acestei probleme se află în lucrarea lui P. Lavedan, *Histoire de l'Art*, vol. II, pp. 204—210, dar data bolților lombarde trebuie revizuită (vezi mai departe).

³ J. Formigé, Bulletin monumental, 1913.

⁴ După Monneret de Villard, *L'organizzazione industriale nell'Italia Longobarda*, Milano, 1919, numele de *Commacini* ar veni nu de la Como ci de la *machine*. * Această etimologie a fost contestată de M. Salmi, *Maestri commacini e maestri lombardi*, Palladio, 1938.

⁵ Vezi A. Kingsley Porter, *Lombard architecture*, 3 vol. și în cont., Newhaven, 1914—1916, și *Construction of gothic and Lombard vaults*, ibid., 1911; Enlart, *Manuel*, II, p. 467, nota 4, și *Aviz către cititor*, p. 932. * Data primelor bolți cu nervuri din Italia de nord a fost modificată de studiile lui P. Verzone, *L'Architettura romanica nel Vercellese*, Vercelli, 1934; *L'Architettura romanica nel Novarese*, 2 vol., Novara, 1935—1936; *L'origine della volta lombarda a nervature*, Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Milano, 1939. Profesorul Verzone a avut amabilitatea să ne confirme actuala părere a domniei sale cu privire la această problemă: primele bolți cu nervuri apar în Italia la un grup de biserici construite la Milano sau în împrejurimile sale în cursul ultimilor ani ai secolului al XI-lea și în primii ani ai secolului al XII-lea. Din acest prim grup milanez de biserici fac parte Rivolta d'Adda (începută între 1088 și 1099); biserica Sannazzaro di Milano (care a fost începută probabil cu puțin înainte de 1093); și, tot la Milano, Santa Maria di Aurora, din care nu au mai rămas decât câteva fragmente (începută probabil

Transcaucazia și în Spania a favorizat propagarea acestor raporturi.

Astfel revenim la punctul de plecare și anume unul din marile fenomene de expansiune care caracterizează secolul al XI-lea. Dar ogiva armeană (ca și nervura musulmană) transplântată în Occident trebuie să se adapteze la principiile și la procedeele unui mediu cu totul diferit de acela în care a luat naștere. Aplicată în ținutul său natal la edificii cu plan central, la săli dreptunghiulare sau pătrate, făcută pentru a susține bolțile și totodată plafoanele cu care este unită prin ziduri mici, combinată cu cupola care arcuiește anumite puncte de naștere a bolții sau care se deschide în compartimentul de mijloc, ea va fi obligată de-acum încolo să se adapteze la vechea boltă în cruce, în biserici desfășurate în lungime și de tip bazilical. Occidentul încorporează de fapt — pe lângă imitațiile literare — principiul unui tratament personal.

Trebuie oare să credem în existența unui model unic sau a mai multor experiențe paralele pe modele diverse, cu alte cuvinte într-o filiație în linie directă sau într-un complex? Este probabil că ne aflăm în prezența unuia din acele elemente orientale care au colaborat cu atita vigoare la geneza artei Evului Mediu creștin și pe care le regăsim atit în arta de a construi cât și în liturghie și în iconografie. Generalizarea cupolei pe trompe încrucișate și a boltei de piatră încă din prima jumătate a secolului al XI-lea nu reprezintă decât un capitol din istoria unei mișcări de schimburi începută la sfârșitul imperiului, încetinită în timpul Evului Mediu timpuriu și intensificată la începutul perioadei romanice. Vom vedea cum această mișcare va duce la o gândire pur occidentală. Încă de acum va trebui să apreciem măreția secolului al XI-lea și importanța cuceririlor pe care le lasă el Evului Mediu în întregimea lui. Artă romanică și artă gotică își au izvoarele în acest secol și cunosc

în timpul lui prima lor dezvoltare. El este perioada fecundă de experiențe a unei epoci care se exprimă cu plenitudine în două forme specifice.

NOTE. *Marile experiențe. Secolul al XI-lea. IV.*

¹ J. Bilson, *Durham cathedral, the chronology of its vaults*, Archaeological Journal, LXXIX, p. 108, tradus în Bulletin monumental, 1930. * Vezi de asemenea J. Bony, *Le projet premier de Durham, voûtement partiel ou voûtement total*, Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan, Paris, 1954, pp. 27—35.

² Cu privire la primele bolto cu nervuri, vezi studiul lui H. Focillon, *Le problème de l'ogive*, Bulletin de l'Office International des Instituts d'art et d'archéologie, 1935. Cea mai recentă trecere în revistă a acestei probleme se află în lucrarea lui P. Lavedan, *Histoire de l'Art*, vol. II, pp. 204—210, dar data bolților lombarde trebuie revizuită (vezi mai departe).

³ J. Formigé, Bulletin monumental, 1913.

⁴ După Monneret de Villard, *L'organizzazione industriale nell'Italia Longobarda*, Milano, 1919, numele de *Commacini* ar veni nu de la Como ci de la *machine*. * Această etimologie a fost contestată de M. Salmi, *Maestri commacini e maestri lombardi*, Palladio, 1938.

⁵ Vezi A. Kingsley Porter, *Lombard architecture*, 3 vol. și în cont., Newhaven, 1914—1916, și *Construction of gothic and Lombard vaults*, ibid., 1911; Enlart, *Manuel*, II, p. 467. nota 4, și *Aviz către cititor*, p. 932. * Data primelor bolți cu nervuri din Italia de nord a fost modificată de studiile lui P. Verzone, *L'Architettura romanica nel Vercellese*, Vercelli, 1934; *L'Architettura romanica nel Novarese*, 2 vol., Novara, 1935—1936; *L'origine della volta lombarda a Nervature*, Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Milano, 1939. Profesorul Verzone a avut amabilitatea să ne confirme actuala părere a domniei sale cu privire la această problemă: primele bolți cu nervuri apar în Italia la un grup de biserici construite la Milano sau în împrejurimile sale în cursul ultimilor ani ai secolului al XI-lea și în primii ani ai secolului al XII-lea. Din acest prim grup milanese de biserici fac parte Rivolta d'Adda (începută între 1088 și 1099); biserica Sannazzaro di Milano (care a fost începută probabil cu puțin înainte de 1093); și, tot la Milano, Santa Maria di Aurora, din care nu au mai rămas decât câteva fragmente (începută probabi-

în jurul anului 1095); la Sant'Ambrogio, noile lucrări n-au fost pornite decât după cutremurul de pământ din 1117.

Grupul de biserici din Novara este puțin mai târziu; San Pietro di Casalborgone pare să fie edificiul cel mai vechi (biserica a fost sfințită în 1118 sau 1119); la puțin timp după aceea s-au construit bisericile Sannazzaro Sesia, San Giulio di Dulzago (sfințită între 1118 și 1148) și catedrala din Novara (sfințită în 1132). Primele exemple sînt contemporane cu biserica din Durham.

⁶ E. Lambert, *Les voûtes nervées hispano-musulmanes et leur influence possible sur l'art chrétien*, Hespéris, 1928, II, pp. 147—175. — În 1932 au fost expuse la Paris, la Musée Guimet, fotografii făcute de Arthur Upham Pope și înfățișînd bolți cu nervuri de la moscheea Djuma din Ispahan, și anume din anumite părți ale moscheii care pot data din secolele al IX-lea, al X-lea și al XI-lea. Nervurile se prezentau ca partea ieșită în relief a unei armaturi compacte, inundată de bolțari din cărămidă. * A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*, IV, Oxford, 1938.

⁷ Vezi E. Lambert, *Les églises octogonales d'Euniate et de Torrès del Rio*, Mémorial Henri Basset, II, p. 1.
* E. Lambert, *La croisée d'ogives dans l'architecture islamique*, Recherche I, 1939, pp. 57—71.

⁸ J. Baltrusaitis, *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris, 1936. * J. Baltrusaitis, *La croisée d'ogives dans l'architecture transcaucasienne*, Recherche I, 1939, pp. 73—92.

⁹ În secolul al VI-lea, călătoriile lui Simon Armeanul; în secolul al VII-lea, întemeierea unei mănăstiri armenie în Irlanda; în secolul al X-lea, retragerea sfîntului Grigorie, fost episcop armean la Nicopole, la Pithiviers, a cărui biserică, fondată în 1080, rămîne pînă astăzi loc de pelerinaj la moaștele sfîntului și prezintă, la încrucișarea transeptului, o cupolă cu ogive de tip armean; în aceeași epocă, un manual de conversație armeno-latin în continuarea unui manuscris al sfîntului Hieronim etc. Vezi Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 65.

II. BISERICA ROMANICĂ

I.

Artă cea mai omogenă nu se definește decât în cursul dezvoltării ei. Artă romanică adoptă încă din secolul al XI-lea o formă net caracterizată, o arhitectură ușor de recunoscut după folosirea sistematică a galeriilor cu arcaturi și a benzilor plate și, pe de altă parte, elaborează prin experiențe nenumărate un stil romanic căruia i se poate da numele de clasic și care cunoaște cea mai mare dezvoltare în prima treime a secolului al XII-lea. Funcția istorică a monumentelor, amploarea programelor, unitatea de gândire tratată însă cu personalitate de diferitele medii regionale, în sfîrșit abundența și frumusețea unei plastici decorative supusă legilor arhitecturii, acestea sînt principalele trăsături ale acestui admirabil moment de echilibru în care imaginea lui Dumnezeu și imaginea omului, sculptate în piatra bisericilor, se îmbină cu cele mai ciudate ficțiuni ale intelectului. Cele mai vechi vise ale Orientului recapătă viață și încep din nou să fie exprimate în combinația de figuri: dar ansamblul monumental le impune un caracter logic, o armonie profundă, expresie tipică a Occidentului. O dată dobîndit acest echilibru, el nu mai cedează locul nici dintr-o dată și nici prin tranziții insidioase unor forme noi. Așa cum perioada experimentală cunoaște mobilitatea și diversitatea căutărilor pentru a ajunge la un

principiu stabil și la o fermă inteligibilitate, perioada de declin se traduce prin fenomene de dezorganizare, de înăsprire, prin uitarea regulilor interne. Vom vedea că există o artă barocă romanică, căreia putem să-i dăm acest nume deoarece barocul desemnează nu o perioadă istorică limitată, și anume cea următoare Renașterii, ci o stare de spirit ale cărei manifestări periodice se regăsesc în viața tuturor stilurilor. El se caracterizează fie prin uscăciunea academică și fabricația în serie, fie prin neglijarea funcțiilor, prin profuziunea decorului, căutările dezordonate care readuc în discuție valoarea experiențelor dobândite și autoritatea regulilor fundamentale. Dar aceste variații destructive, aceste semne de oboseală, de neînțelegere, de uitare confirmă oarecum *a posteriori* sau, dacă vreți, prin absurd, valoarea principiilor a căror alterare sau dezmințire sînt. Ele fac parte din vitalitatea unei arte. O demonstrează. Dacă ne-am mulțumi să enumerăm ca niște date fixe trăsăturile caracteristice arhitecturii și sculpturii romanice, uitînd că ele s-au dezvoltat de la sfîrșitul secolului al X-lea pînă la începutul secolului al XIII-lea și chiar mai tîrziu, nu numai că nu am putea să trecem în revistă toate aspectele lor, care ni s-ar părea uneori contradictorii, dar nici n-am putea să sesizăm legătura secretă care există între ordinea gîndirii și viața timpului și care anulează contradicțiile.

Studiată în ultima treime a secolului al XI-lea și în prima treime a celui de al XII-lea, arta romanică apare ca o forță plină de vigoare. Ea nu este expresia pasivă a unui mediu și a unei epoci. Omul romanic capătă conștiință de sine în arta romanică. Geniul unei mari gîndiri monumentale fixează acordul unei poetici cu o tehnică, a unei speculații cu un limbaj. Mai mult ca oricînd spiritul formei definește forma spiritului. Maturitatea stilistică corespunde unei maturități istorice care o favorizează prin unitatea de scopuri, îndrăzneala

programelor, bogăția resurselor, puterea morală a instituțiilor, mai ales instituția urbană și instituția monastică. Și una și cealaltă reprezintă cu vigoare dublul aspect al Evului Mediu, sedentar și nomad, local și european. Orașele, centre ale unui ținut, poli naturali de atracție ai unei regiuni, dozează forțele, concentrează tradițiile și experiențele acestuia. Dar orașele sînt legate unele de altele prin negoț, prin comunitatea statuturilor, născută din imitația cartelor, caracter care ne va fi în mod remarcabil confirmat în epoca gotică și care a avut o influență destul de mare asupra artei burgunde, de exemplu. În plus, instituția monastică favorizează întrepătrunderea mediilor. Ea se răspîndește pînă departe prin filiații. Mînaștirile nu sînt numai azilele unor creștini exemplari, desprinși de lume, mediu de meditație și de înaltă cultură sau chiar, în funcție de spiritul primilor fondatori, continuat mai tîrziu de cistercieni, centre agricole stabilite lingă o sursă de apă și destinate defrișării unor ținuturi singuratic; în afara faptului că au dimensiunile unor adevărate formațiuni urbane, ca în perioada carolingiană, cu școlile, atelierle artistice și industriale, cu scribii, fierarii, orfevrii și zidarii lor, mînaștirile au o acțiune puternică asupra destinelor lumii, ele constituie în lumea creștină o rețea strînsă, sînt o adevărată forță de organizare, adevărate focare de acțiune. Istoria Evului Mediu timpuriu ar fi incomplet înțeleasă dacă nu s-ar lua în considerare expansiunea monahismului irlandez. În epoca romanică rolul politic și moral al Cluny-ului este considerabil¹. Este o adevărată monarhie, o monarhie a călugărilor, sprijinită pe spirit. Abatele de Cluny, abatele abaților, este un suveran. Autoritatea lui morală se exercită chiar în afara sistemului al cărui cap este. Cei mai mari dintre ei au fost sfinți și șefi militari. Comunitatea lor a dat bisericii mai mulți papi, numeroși doctori iar cîteva dintre aceste mari figuri, ca sfîntul Odon

sau Sfântul Hugues, rezumă și transfigurează prin virtuțile lor întreaga umanitate a unei epoci. Emile Mâle afirmă că abația Cluny este tot ce a avut mai mareț Evul Mediu. Dezvoltarea modernă a ordinelor destinate contemplării sau carității, poziția lor periferică în acțiunea spirituală, chiar dacă luăm în considerare și renașterea unor instituții mai exigente față de viața spiritului, nu pregătesc și nu ajută înțelegerea acestui uriaș organism sacerdotal, a relațiilor lui cu regii, împărații și papii, pe care de-a lungul istoriei i-a primit și i-a găzduit între zidurile principalei sale case. Acești mari abați erau adevărați artiști, nu ca prinți îndrăgostiți de fast și de construcții mărețe, ci într-un mod mai profund, mai esențial. Ei iubeau atât de mult muzica încât admiteau în decorarea bisericii, pe capitellurile sanctuarului, figurile simbolice ale diferitelor tonuri, iubeau noblețea și măreția formei, chiar imprimate în carnea trecătoare, iar unul dintre ei își laudă un predecesor pentru că fusese de o frumusețe perfectă. În istoria artei romanice acești abați se înalță pe primul plan nu ca născocitorii unei morfologii și ai unui stil ale căror rădăcini sînt mai profunde, ci ca organizatori. Ei au desenat cadrele activității acesteia și în orice caz au însuflețit drumurile de-a lungul cărora se înalță cele mai importante fundații ale lor.

Cluny a organizat pelerinajele. În felul acesta abația devine sufletul acestui Ev Mediu mobil care se deplasează și se propagă pe unde continuă de-a lungul drumurilor, spre Santiago de Compostela și spre biserica San Michele de pe muntele Gargano². Nu vrem să spunem prin aceasta că arta romanică este tributară în întregime abației Cluny și nici că aici ar trebui căutată originea istorică a principalelor sale manifestări sau că ar depinde riguros de traseul acestor lungi drumuri. Așa cum am mai spus, drumul străbate ținuturi diferite, înaintează spre alte orizonturi și îmbină în felul acesta omul în mers cu omul sedentar; în-

găduind răspîndirea tipurilor, el atrage totodată forțele care se află de o parte și de alta a lui și tind să-l îmbogățească și să se unească cu el. Favorizînd pe etape răspîndirea poemelor eroice³, el a îmbinat Evul Mediu cu Evul Mediu. Din sfinți locali el face sfinți occidentali și, asigurînd transmiterea pînă departe a imaginilor, îmbogățește limbajul universal al iconografiei. *Via romana* este instrumentul de penetrație al Romei. Acțiunea drumurilor de pelerinaj are două efecte. Poate că aceasta contribuie la unitatea artei romanice dar totodată îi interzice monotonia.

NOTE. Biserica romanică. I

¹ E. Mâle, *L'art français et l'art allemand du moyen âge*, pp. 93 și 94. — Grigorie al VII-lea, Urban al II-lea și Pascal al II-lea erau foști călugări de la Cluny. Cu privire la constituirea ordinului de la Cluny, vezi Mortet, *Note sur la date de rédaction des Coutumes de Farfa*, Mâcon, 1911. *Mai recent: G. de Valous, *Le monachisme clunisien des origines au XV^e siècle*, Ligugé și Paris, 1936; J. Evans, *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*, Cambridge, 1950; trebuie să mai adăugăm: Société des Amis de Cluny (C. Oursel, edit.), *A Cluny*, Congrès scientifique..., 9—11 iulie 1949, Dijon, 1950.

² Ghidul pelerinului spre Santiago de Compostela, scris după 1139 pentru a veni în ajutorul pelerinilor și din care se păstrează un frumos exemplar la biblioteca consiliului de canonici de la Compostela, a fost după toate probabilitățile alcătuit de călugării de la Cluny. Vezi Bédier, *Légendes épiques*, III, p. 75; E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, p. 291 și notele 3 și 4. Cartea a IV-a a Codexului de Compostela a fost publicată de P. Fita, Paris, 1882. Pentru a completa reconstituirea drumurilor, vezi Lavergne, *Les chemins de Saint-Jacques en Gascogne*, Bordeaux, 1887; Dufourcet, *Les voies romaines et les chemins de Saint-Jacques*, Congrès archéologique de Dax et Bayonne, 1888; precum și lucrarea abatelui Daux, *Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle*, Paris, 1898, indicate de Mâle, op. cit., p. 289, nota, și Ginot, *Les chemins de Saint-Jacques en Poitou*, Poitiers, 1912. — Rolul drumurilor de pelerinaj în istoria artei monumentale a fost pus pentru prima oară în lumină de istoricul bisericilor din Conques și al bisericii Sainte-Foy, abatele Bouillet, în *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1892, p. 117. — *Via Tolosana* unea ținuturile Provence și Languedoc și, venind dinspre Arles, trecea prin Somport după ce traversase Saint-

Gilles-du-Gard și Toulouse. Drumul prin Auvergne avea ca etape Le Puy, Conques, Moissac. Un al treilea drum unea Burgundia cu Aquitania, de la Vézelay la Saint-Leonard și Périgueux. În sfârșit cel de al patrulea drum, care pornea din Tours, traversa ținutul Poitou și Saintonge și, de la Bordeaux, se întâlnea cu cele două drumuri de mai sus la Roncevaux, de unde începea traversarea Pirineilor. Atât unele cât și celelalte merg din sanctuar în sanctuar. — În ceea ce privește drumurile de pelerinaj care duceau din Franța în Italia, după trecerea Alpilor la Grand-Saint-Bernard sau la Mont-Cenis, ele întâlneau Via Emiliană prin Modena, apoi Via Cassia la Arezzo și în sfârșit ajungeau la Roma prin Viterbo. Influențele și schimburile se răspîndesc de-a lungul drumurilor spre San Michele ca și de-a lungul celor spre Santiago. Cu privire la legăturile dintre biserica Sant'Antimo din Toscana și cea din Conques, vezi Vallery-Radot, *Eglises romaines*, p. 178, iar cu privire la cele care se pot stabili între bisericile Saint-Michel din Cluse și cea din Le Puy, *id.*, *ibid.*, p. 176, 177, precum și studiul lui E. de Dienne, *Congrès archéologique du Puy*, 1904. *Cele mai recente ediții ale *Ghidului Pelerinului spre Santiago de Compostela* sînt cele ale lui J. Vieillard, Mâcon, 1938, și cea a lui W. M. Whitehill, Santiago, 1944. Vezi de asemenea P. David, *Etudes sur le Livre de Saint-Jacques*, Bulletin des Etudes portugaises, vol. 10—12, 1946—1948.

³ Se știe că după Gaston Paris, poemele eroice sînt rezultatul unui proces secular în timp ce, după J. Bédier, *Les légendes épiques*, ed. a II-a, Paris, 1914—1921, ele au luat naștere în cadrul pelerinajelor. Trebuie acordată o atenție deosebită observațiilor lui G. Cohen, *La civilisation occidentale au moyen âge*, p. 211, cu privire, pe de o parte, la importanța geografiei și a abațiilor din nord în poemele franceze și, pe de altă parte, la continuitatea unei tradiții poetice atestate de un text din secolul al IX-lea ca Chanson de Saint-Faron din Meaux.

II

Înainte de a studia arhitectura care ia naștere în cadrul acestui sistem, este important să cunoaștem în primul rînd datele esențiale ale artei de a construi¹. O clădire înseamnă plan, structură, combinație de mase, distribuie a efectelor. Arhitectul este în același timp și în mai mare sau mai mică măsură, geometru, tehnician, sculptor și pictor: geometru în interpretarea prin plan a ariei spațiale, tehnician prin rezolvarea problemei echilibrului, sculptor prin imbinarea plastică a volumelor, pictor prin

tratarea materiei și a lumînii. Fiecare categorie de talente și fiecare perioadă a unui stil pun accentul pe unul din aceste domenii ale artei, iar în cadrul marilor epoci se realizează între ele un acord perfect. Planul are o valoare în esență sociologică, căci el este aci figura geometrică a programului, traducerea lui grafică. Raportul de proporții nu indică numai spiritul unei arte ci și necesitățile cărora aceasta le răspunde: coroana de capele care radiază în jurul absidei nu are numai o valoare armonică, ea răspunde și necesităților unui cult, iar de-ambulatoriul rotunjit este un procedeu de degajament. Pentru ochiul obișnuit, prin cunoașterea monumentelor, cu realizarea planului în spațiu, planul sugerează mult mai mult, lăsînd chiar să se întrevadă soluții constructive. Dar nu trebuie să uităm că o clădire nu este o elevație oarecare pe un plan definit și că analogia între două plane nu antrenează neapărat și în toate cazurile analogia între masele construite. Deși planul este în oarecare măsură soclul abstract al acestora din urmă, ele au propria lor valoare, esențială, mai ales într-o artă cu mase puternice, ca arhitectura romană din secolul al XII-lea. Ele contribuie la realizarea echilibrului, înțelegînd prin aceasta nu armonia optică ci rezistența la împingeri și, eșalonîndu-se în progresie descrescîndă, prin ieșirea lor în relief, mai mult sau mai puțin pronunțată, suprapun raporturilor geometriei plane o ordine de raporturi monumentale fără de care nu ar exista arhitectură ci o figură pe sol asemănătoare unei grădini cu straturi de flori. Este necesar, mai ales în studiile romanice, să ne învățăm a considera clădirea ca o colecție de solide și să măsurăm relațiile dintre ele. Acest lucru este cu atât mai îndreptățit cu cît, în arta Occidentului, cel puțin la această epocă, masele văzute din exterior redau întotdeauna distribuția interioară a părților și raporturilor dintre ele în cele trei dimensiuni, așa încît studiul lor permite reconstituirea planului, ceea ce

invers n-ar fi posibil. Un exemplu din multe altele ne va face să înțelegem justetea acestor observații: un transept este puțin lizibil pe un plan dacă brațele sale nu sînt ieșite în relief față de navele laterale. În sfîrșit profilul unei clădiri, această valoare mai semnificativă decît toate celelalte, n-ar putea fi explicat decît prin combinația dintre mase.

Problemele de structură și de echilibru, atît de importante la clădiri cu boltă, înalte, vaste și complexe ca acelea din epoca romanică, sînt în primul rînd legate de folosirea acoperămintului din piatră, fără ca acest lucru să fie absolut necesar sau generalizat, deoarece anumite ziduri înalte acoperite cu șarpantă au și ele nevoie să fie susținute, deși nu în aceeași măsură; arta romanică din nordul și nord-vestul Franței, fără a mai vorbi de alte regiuni, ne oferă numeroase exemple în acest sens credincioase stilului și spiritului epocii în ceea ce privește planul, masele și efectele. O clădire nu este cioplită, tăiată într-un monolit, ci *construită*, cu alte cuvinte compusă din elemente asamblate în funcție de anumite reguli care fac din arhitect un interpret al gravității. Grecii nu au considerat gravitatea decît vertical. Meșterii Evului Mediu au trebuit să rezolve în majoritatea cazurilor problema compozanțelor oblice și a sprijinirii și, printr-un admirabil raționament, s-au străduit treptat să specializeze fiecare element după funcția sa, să-i dea o formă cît mai potrivită cu această funcție și care să o pună cît mai bine în valoare. De aceea arhitectura lor este de fapt o artă de gîndire, grecii adoptînd odată pentru totdeauna soluția simplă a stilpilor și a platbandelor și neinteresîndu-se decît de variațiuni melodice în privința proporțiilor.

Arhitectul interpret al gravității este totodată un interpret al luminii prin felul în care calculează și combină efectele. Această problemă nu trebuie redusă doar la aspectele iluminatului: ele au o importanță capitală și, după cum vom vedea, sînt legate de proble-

mele structurii și ale echilibrului, soluțiile lor evoluînd pe tot parcursul Evului Mediu în acord cu soluțiile de construcție. Dar studiul efectelor nu se limitează la ele. El privește raportul dintre goluri și plinuri, dintre umbre și lumini și poate, mai ales, dintre zidurile goale și cele decorate. În sfîrșit arhitectura nu este epură sau fotografie: ea se realizează în materie. Se simte imediat cît de mult se repercutează importanța și particularitatea acestei noțiuni în diferitele ei prelucrări. Ea interesează structura în mod fundamental, căci diferitele feluri de materiale presupun o lege a lor, intimă, și anumite exigențe, care se impun funcțiilor și apareiajului și care restrîng sau permit extinderea programelor. În plus, materia este epidermă și culoare, contribuind astfel, cu farmecul și vigoarea ei, la viața unei arte concepute nu numai pentru analiză tehnică și anatomie ci și pentru desfătarea ochilor. Ea are un mare rol în toate acele raporturi mai sus evocate, și fie prin predominarea plinurilor, a suprafețelor luminoase vaste, a economiei arhitecturale a decorului, fie prin cea a golurilor, a echivocului clarobscurului, a profuziunii părților sculptate, creează cu același vocabular de forme, sintaxe, limbajuri și poetici diferite.

Spiritul izolează aceste elemente dar nu trebuie să uităm niciodată că ele trăiesc de fapt împreună, că arhitectura este alcătuită dintr-o strînsă colaborare între ele și nu din simpla lor juxtapunere. Am văzut că între plan și structură, plan și mase, mase și echilibru, mase și efecte se stabilesc relații dintre cele mai strînse. Ceea ce numim „partiul” unui arhitect într-un monument este de fapt o gîndire estetică. Chiar de la bun început, chiar ca o viziune rapidă a întregului, această gîndire cuprinde diversitatea tuturor părților. Desigur, așa cum am mai spus, o anumită școală, un anumit meșter sau un anume meșter acordă mai multă atenție uneia dintre ele. Există constructori așa cum există decoratori. Dar un monument me-

dieval este un acord de forțe vii care se întrepătrund, se dezvoltă, se limitează, se modulează și se definesc reciproc. Vom vedea cât se poate de clar acest lucru atunci când vom urmări procesul de dezvoltare al ogivei, crescând mai întâi cu stângăcie în umbra bazilicelor romanice, dând naștere treptat anumitor elemente secundare care îi sînt utile, atingînd cu o ușurință din ce în ce mai mare înălțimi care devin uriașe, în sfîrșit făcînd să explodeze din toate părțile vechea construcție și cerînd o lume de forme noi. Raportul dintre mase precum și diferitele raporturi care califică efectele sînt schimbate radical, de la podea pînă la coama acoperișului, și în toate dimensiunile arhitecturii. Astfel o clădire este un sistem care trăiește prin toate părțile ei. Esențial pentru osatura gotică de arcuri și nervuri, acest fapt este tot atît de adevărat și în cazul masei romanice de bolți compacte și ziduri groase. O examinare mai atentă ne va demonstra pe deplin acest lucru. Sîntem obligați să tratăm elementele pe serii, dar niciodată nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că aceste elemente sînt în funcție unul de celălalt; analizînd variațiile regionale ale arhitecturii romanice, dovezi remarcabile ale vigoriei sale istorice, vom vedea că ele se deosebesc unele de altele nu atît prin indici de suprafață, dacă se poate spune așa, sau prin particularități de detaliu cît prin modificări în raportul dintre părți. În această privință ele sînt variante dialectale, corespunzînd perfect diferitelor limbi romanice.

Programul bazilicii romanice este acela al unui fel de relicvar imens, dar deschis pentru toată lumea. Biserica monastică din această perioadă este biserică pentru călugări și în același timp pentru pelerini. Ea adăpostește corpurile sfinte și atrage evlaviază credincioșilor. Moaștele unor sfinți iluștri, miracolele care au loc în preajma lor, povestirile pline de pioșenie care le învăluie, cultul care le exaltă virtuțile, meritele pe care le dobîndește rugăciunea

în vecinătatea lor, toată această fervoare spirituală explică prosperitatea marilor abații și permite amploarea fundațiilor care îi sînt necesare. Ca și în cazul dezvoltării orașelor necesitățile dau naștere unor noi resurse. Planul bisericilor de pelerinaj pare desenat de mulțimile care le străbat, înaintînd și oprindu-se, acordîndu-și un popas și scurgîndu-se mai departe. Uneori un nartex uriaș, amintire a vechii biserici de catehumeni, precede biserica, servindu-i drept vestibul, el însuși biserică cu nava lui principală, cele cîteva nave secundare și un etaj. Biserica propriu-zisă are trei și uneori cinci nave. Ea cuprinde astfel toată mulțimea care se înghesuie, impunîndu-i o anumită ordine și desenînd în această materie mișcătoare brazde paralele. Un transept simplu sau dublu, pe care se deschid capele orientate, desenează în plan două sau patru proeminențe iar brațele monumentale ale transeptului au proporțiile unei biserici transversale care se inserează în biserica principală. Ele nu întrerup însă călătoria pelerinului. Oferind mulțimii accese și ieșiri secundare, ele aparțin la rîndul lor aceleiași topografii arhitecturale a pelerinajului care permite o trecere continuă spre interiorul bisericii, de la fațada occidentală pînă la capelele absidei și de la capelele absidei pînă la fațada occidentală. Uneori, ca de exemplu la biserica Saint-Sernin din Toulouse, nava laterală înconjoară fără să se întrerupă brațele transeptului, se prelungește pe lîngă cor și în jurul deambulatoriului și reface același traseu pe partea cealaltă. Sanctuarul cel lung favorizează desfășurarea ceremoniilor. Dar, și în plan și în elevație, absida este fără îndoială partea vitală a bisericii, atît în ceea ce privește concepția care dictează programul cît și în tratarea maselor. Aici sînt distribuite capelele care adăpostesc moaștele sfinților, în afară de cele care se păstrează, în cazuri mai speciale, în cripta asemănătoare aceluia *martyrium* din bazilica primitivă. De cele mai multe ori absidele

sînt grupate în coleretă în jurul deambulatoriului, partiuri care se practică începînd cu a doua jumătate a secolului al X-lea: acesta este partiul care asigură cea mai bună circulație. Dar o întregă familie de biserici eșalonează absidele, menținîndu-le orientate, în progresie descrescîndă: acesta este partiul care asigură cea mai bună prezentare, întrucît deschide paralel unele către altele capelele din jurul corului și brațele transeptului. Este vorba despre partiul numit plan benedictin sau plan *berrichon* (tipic provinciei Berry), deși nu se limitează la acest ținut. Biserica de la Châteaumeillant este poate exemplul cel mai caracteristic și cel mai frumos. Partiul cu capele reionante a învins iar arta romanică, care-l moștenise de la arta carolingiană, avea să-l transmită mai departe artei gotice.

Această adaptare exactă a planului la program este remarcabilă. Mai există însă o trăsătură caracteristică care trebuie scoasă în evidență: lizibilitatea părților. Fiecare parte este nu numai concepută pentru a îndeplini o anumită funcție dar o și definește cu vigoare atît în exteriorul cît și în interiorul planului. Acesta este punctul unde Orientul „romanice”, adică acel Orient care prezintă cele mai multe analogii cu arta romanică propriu-zisă, se desparte de Occident. Există desigur unele elemente care se regăsesc într-o epocă mai veche la comunitățile creștine orientale, ca de exemplu așezarea generală a navelor siriene de la Hauran și chiar nava laterală continuă, folosită în bazilica Sfîntul-Mina de pe Nil; poate că este cazul să amintim că planul carolingian cu dublă absidă opusă se întîlnește în unele edificii romane din Africa de Nord. Dar oricare ar fi importanța și interesul acestor elemente (și vom mai găsi multe altele în studiul masei și al plasticii arhitecturale) evoluția ulterioară a arhitecturii din Asia Mică, mai ales în Transcaucazia, din secolul al IX-lea pînă în secolul al XII-lea, dezvăluie o tendință carac-



1. Cripta din Jouarre (Foto Franceschi)



2. Baptisteriul Saint-Jean, Poitiers (Foto Jean Roubier)



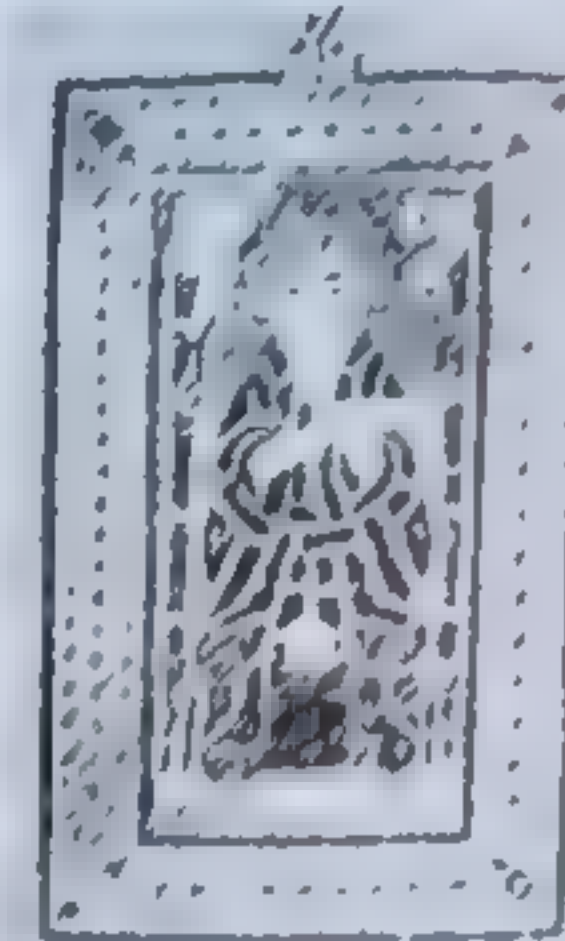
3. Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand. Timpanul de sud cu lîntoul în formă de șa (Foto Franceschi-Zodiaque)

4. Dumnezeu cu
punga de bani le-
zoux. Muzeul din
Saint-Germain-en-
Laye (Foto Archives
photographiques)
5. Venus din Gri-
maldi. Muzeul din
Saint-Germain-en-
Laye (Foto Giroudon)
6. Saint-Benoît-sur-
Loire. Mozaicul co-
rului (Foto Jacques
Poulsen)



Manuscrise Irlandeze
7. Book of Armagh
(Trinity College,
Dublin). Simbolul
Sfintului Ioan

8. Psaltirea din
Southampton (Cam-
bridge, Saint John's
College). Psaltirea
9. Book of Mac Dur-
nan (P. of Lambeth).
Sfintul Marcu



10. Book of Kells
(Dublin, Trinity Col-
lege). Detaliul li-
terelor H și R (Foto
Hersaux-Zodiaque)

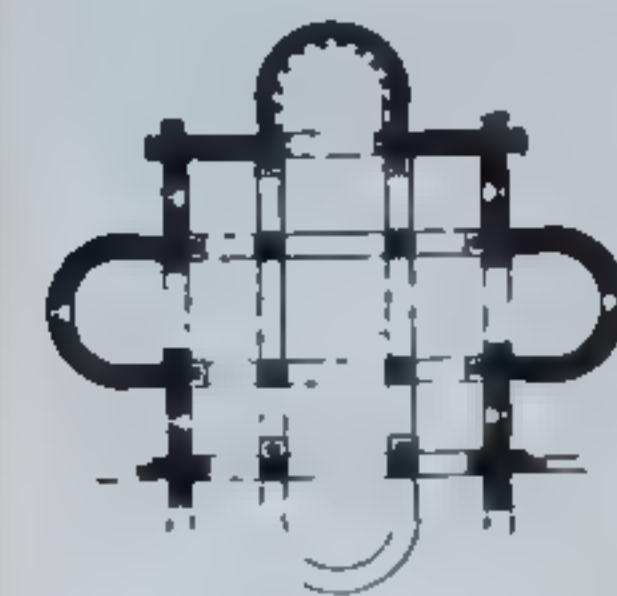




11. Basse-Oeuvre,
Beauvais (Foto Bou-
dol-Lamotte)



12, 13. Savenières
(Foto Archives pho-
tographiques)

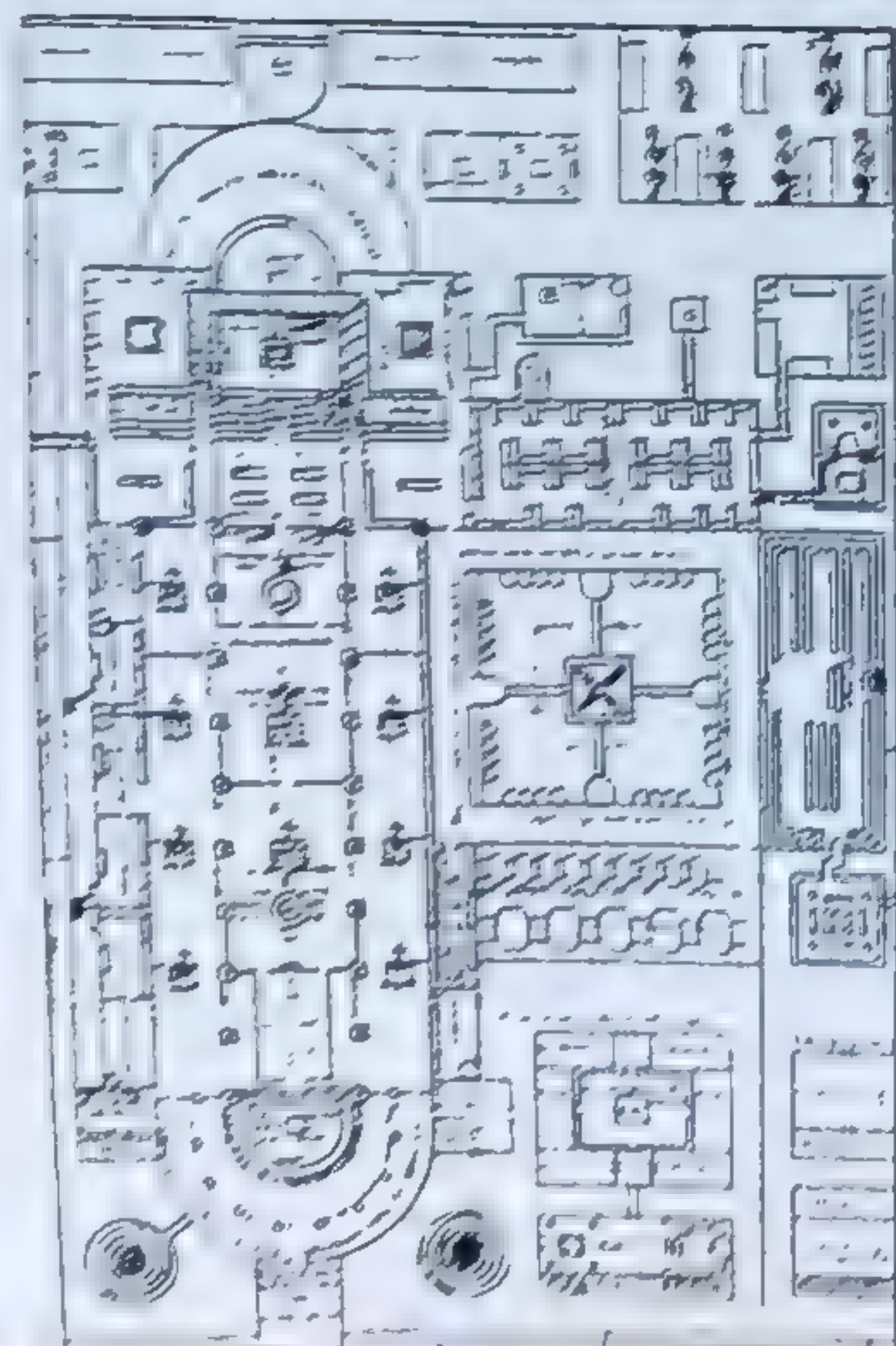


Germigny-des-Prés. 14. Vedere de ansamblu
(Foto J.-A. Lavaud); 15. Planul inițial
(după J. Lisch); 16. Vedere din interior
(Foto Archives photographiques)





17. Saint - Riquier
(Somme), după o ve-
che miniatură (Foto
Roger-Viollet)



18. Sankt - Gallen
(Elveția), fragment
din planul abației



Saint-Pierre-de-G...
nava laterală: 20. Trave...
Archives photographiques





21



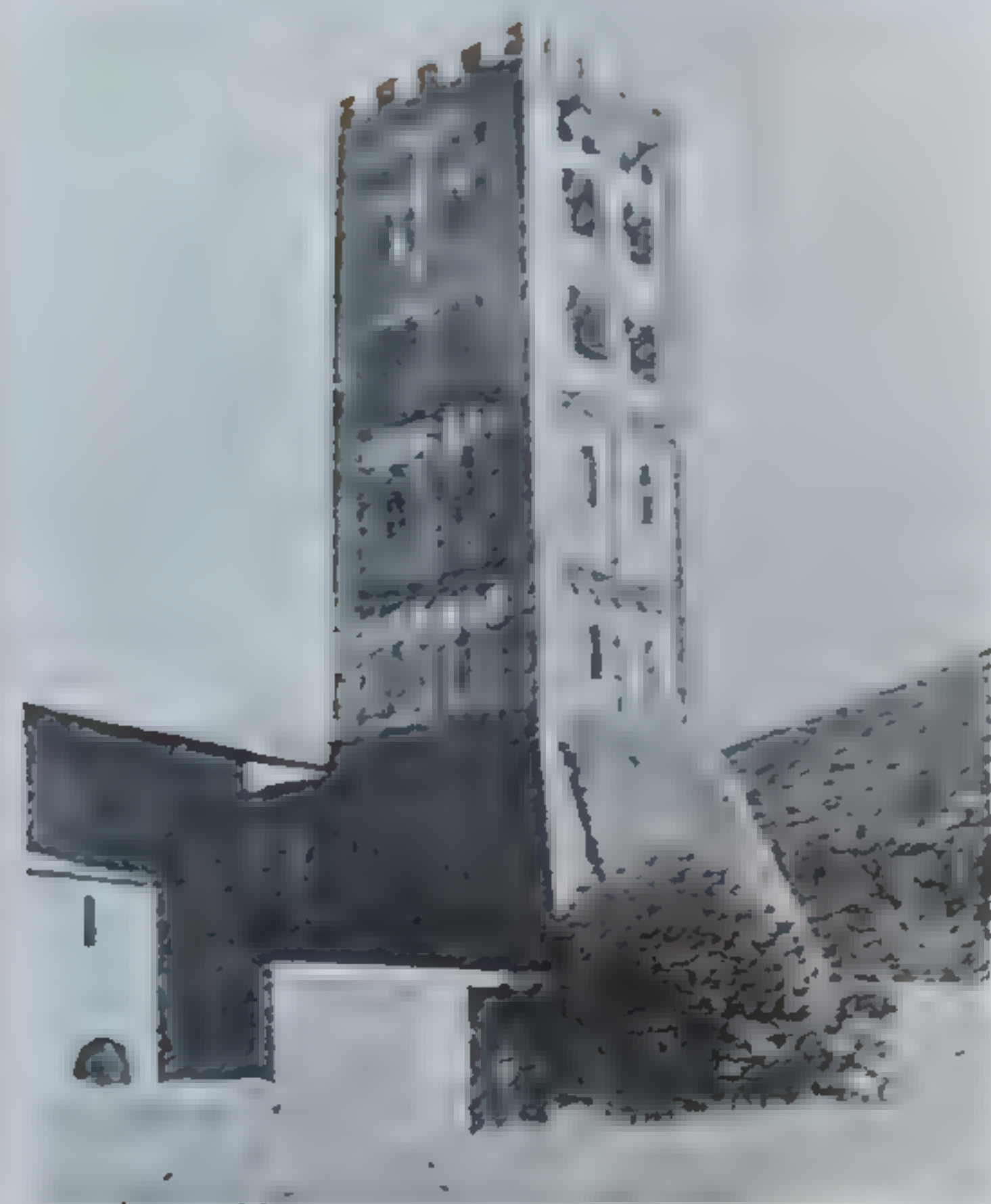
22



21, 22 (ansamblu), 23, 24 (detalii). Fildeşul călugărului Tuotilo.
Biblioteca mănăstirii Sankt-Gallen (Elveția) (Foto Gebrüder Zumbühl)



24



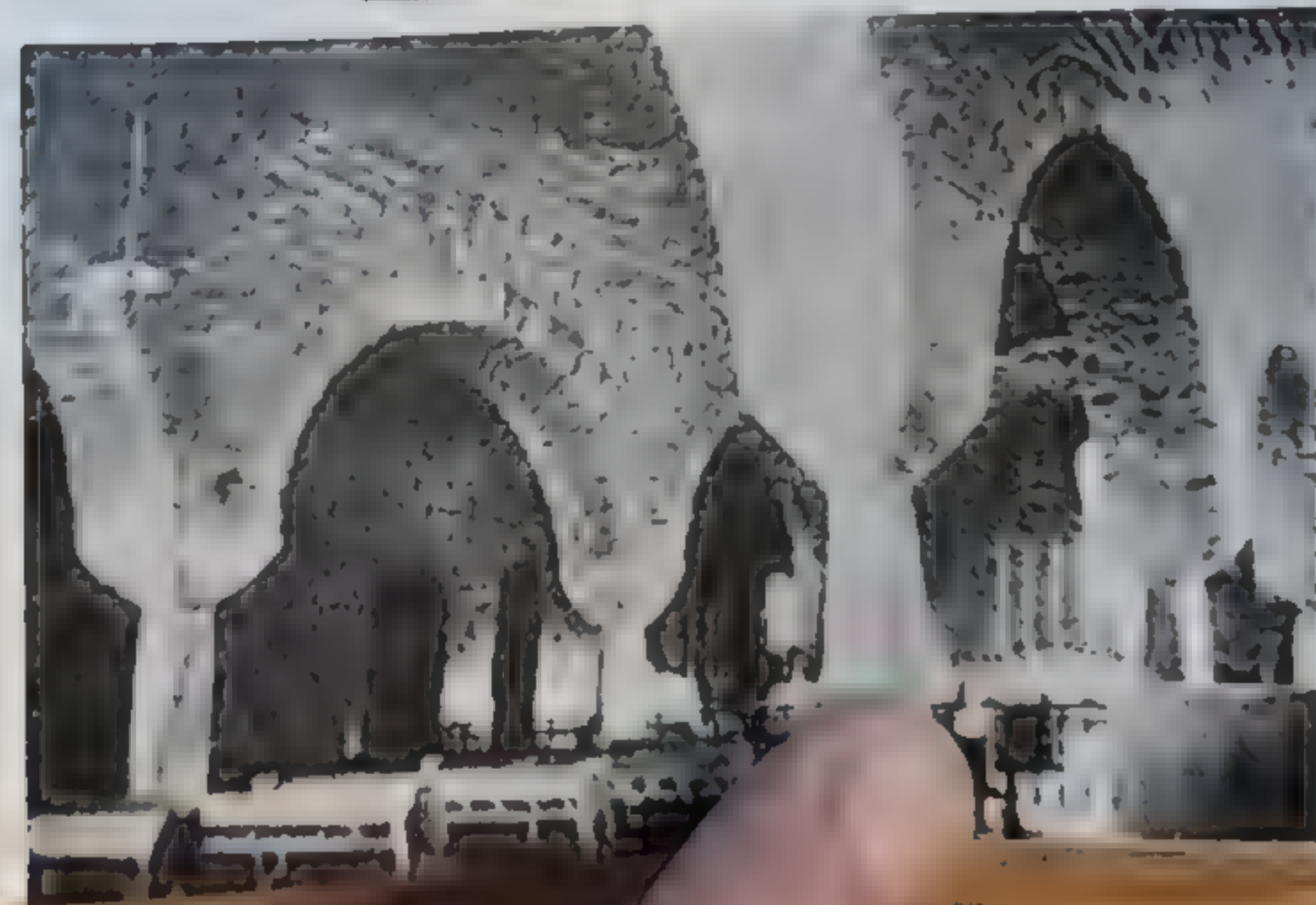
*Forme mediteraneene:
„prima artă romani-
că”*

25. San Miguel d:
Cuxa (Foto Jean
Roubier)



26. San Miguel de
Escalada (Foto Bou-
dol-Lamolte)

27. Saint-Martin din
Canigou
(Foto E. H. A.).





28. Saint-Vorles.
Châtillon-sur-Seine
(Foto Archives photo-
graphiques)

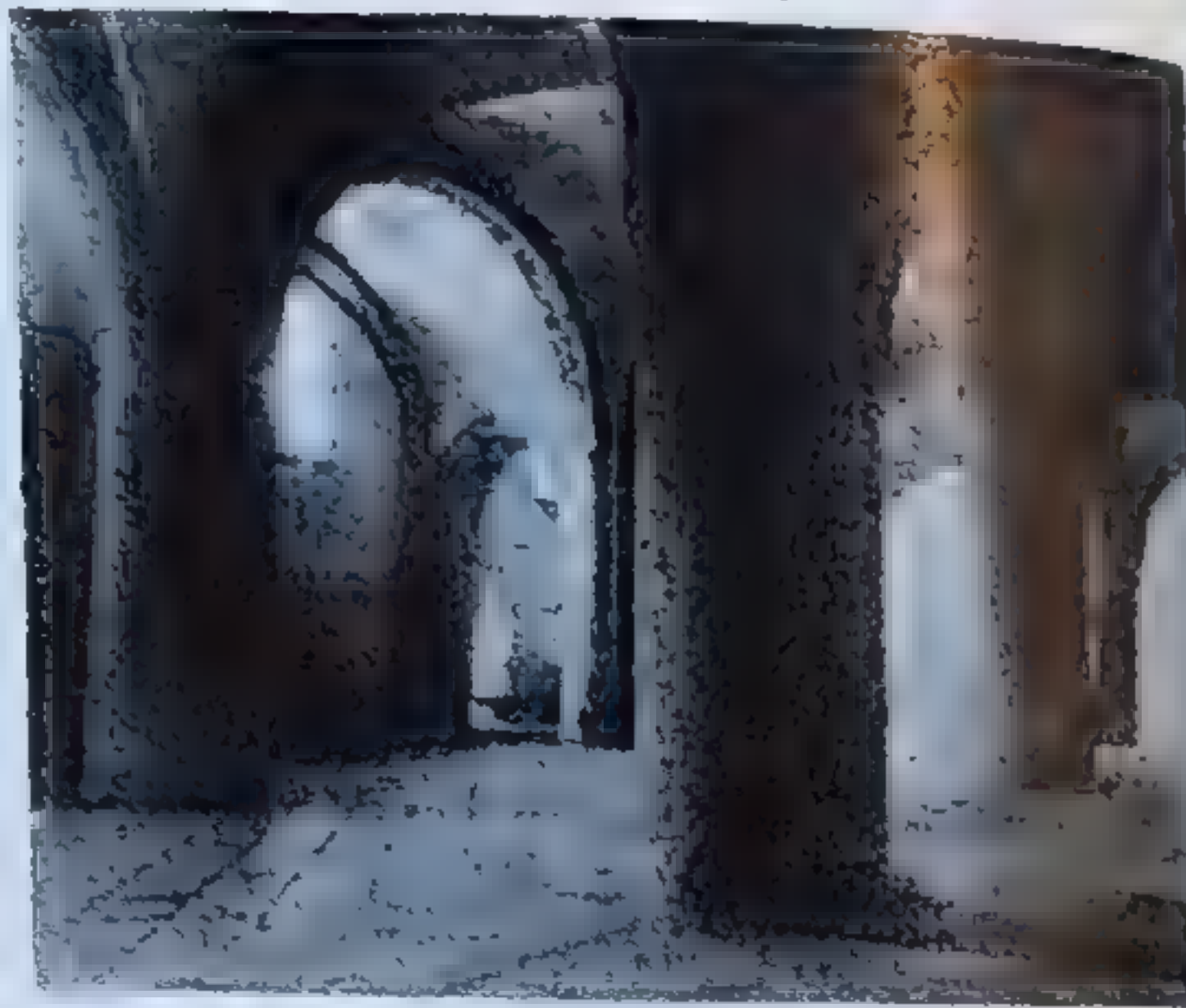


29. Saint-Philibert.
Tournus (Foto Yano)

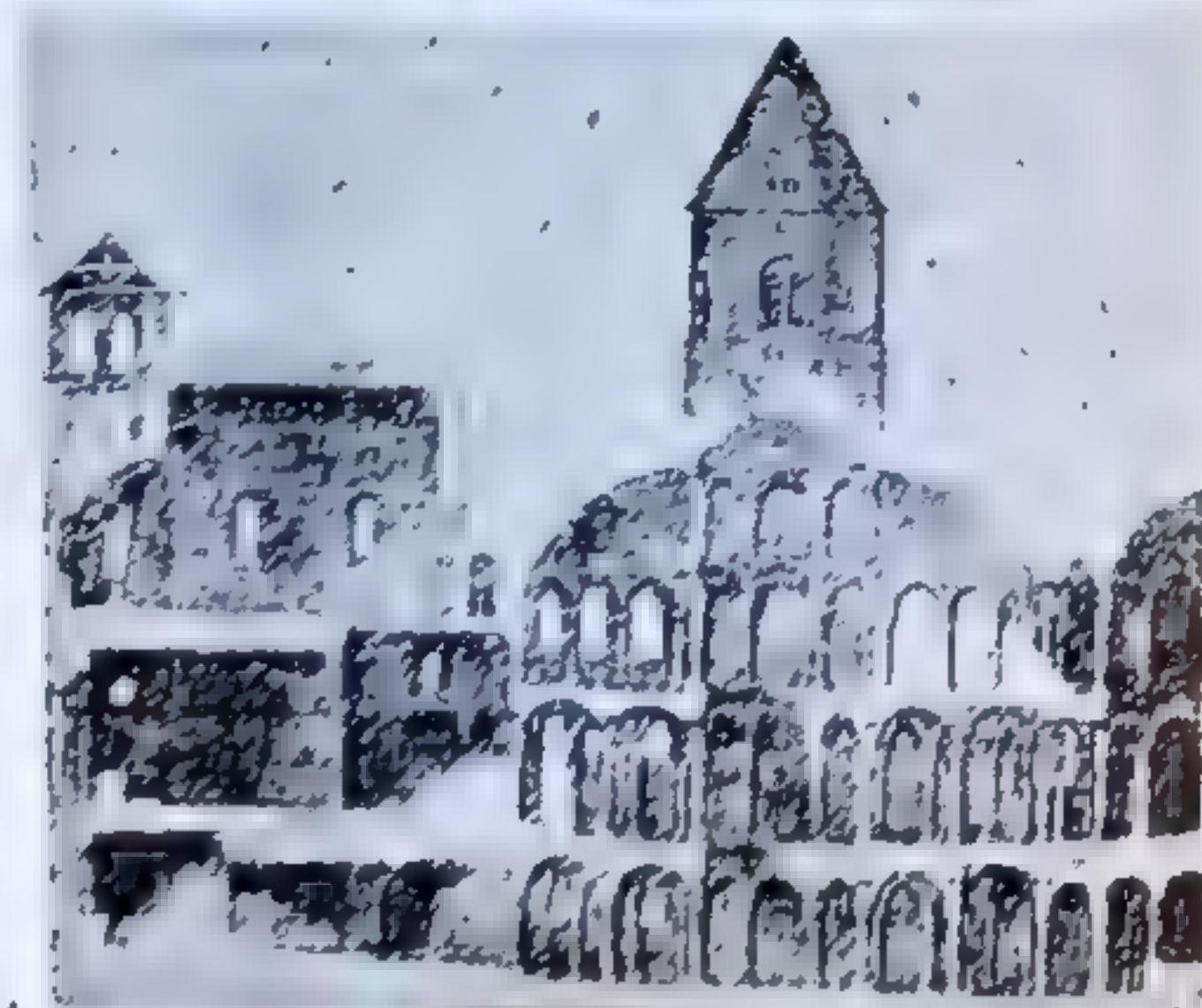


Saint-Philibert din Tournus. 30. Etajul nartexului, capela Saint
Michel: boltă longitudinală în leagăn sprijinită pe bolti în seu
leagăn colaterale

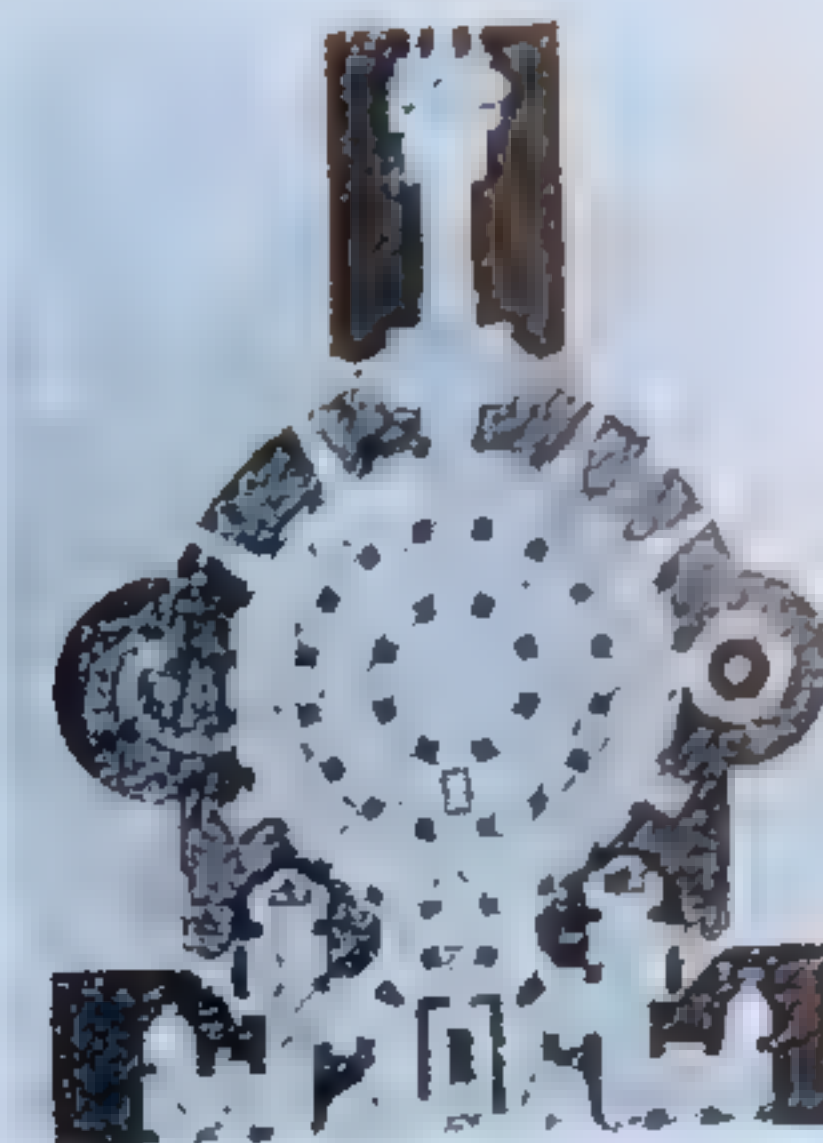
31. Nartex, partea-
rul: bolți în cruce
la nava centrală,
bolți în leagăn trans-
versale la navele la-
terale. (Foto Phe-
lipeaux-Zodiaque)



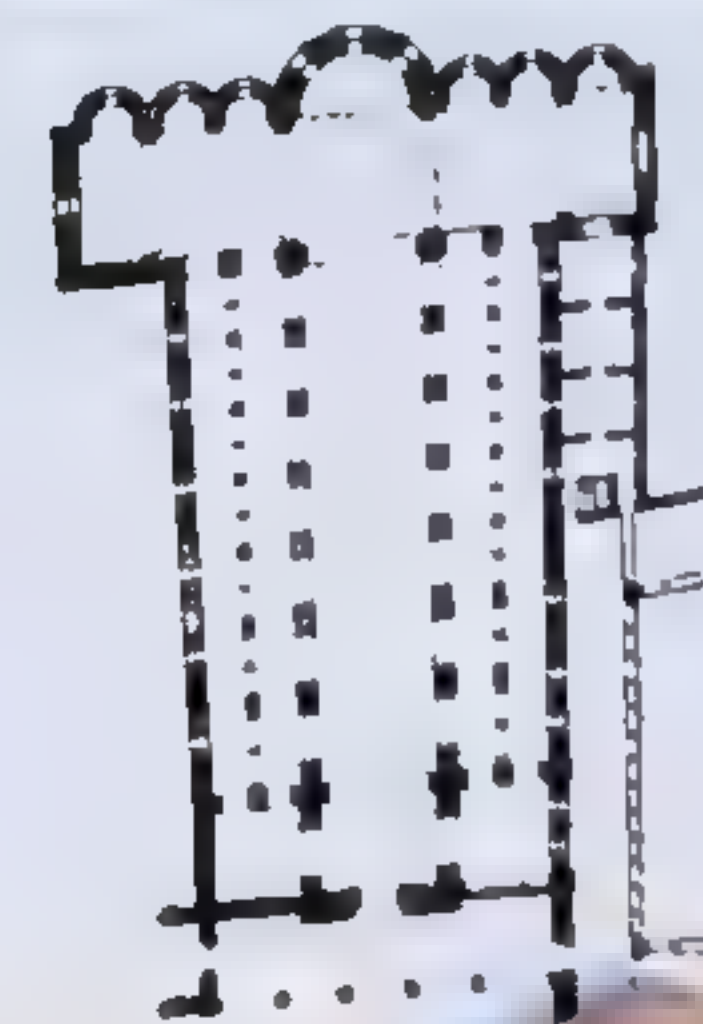
32. 33. Romainmô-
tier (Elveția). Tra-
vee (Foto Yan-Zodia-
que)



Saint-Bénigne din
Dijon (după Dom
Plancher): 34. Sec-
țiune verticală; 35.
Plan (Foto Boudol-
Iamolte)
Santa Maria din Ri-
poll (Spania). 36.
Absida; 37. Plan
(după Puig i Coda-
sach)



35, 36



37



38. Santa Cecilia on Montserrat (Foto Yan)

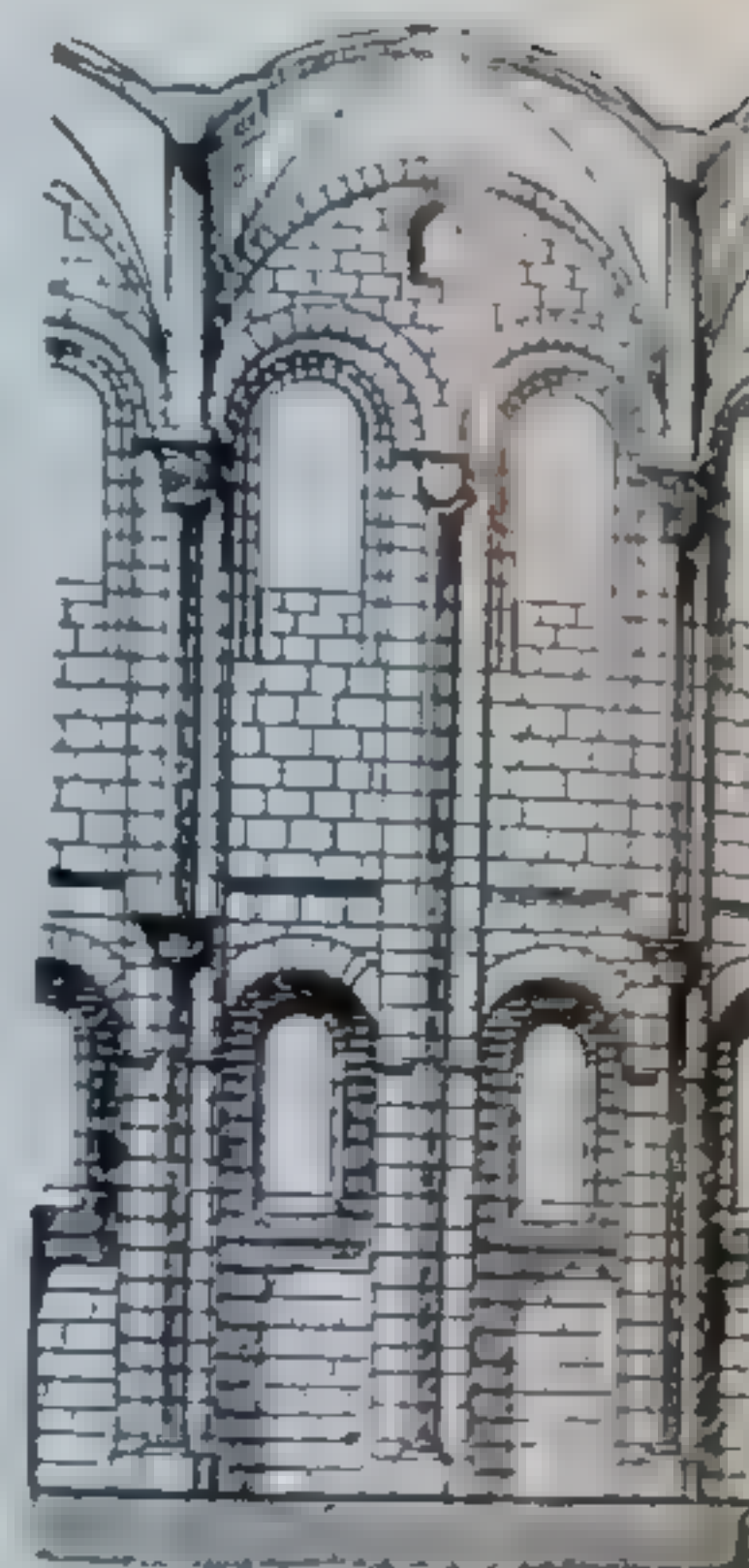
Anglio.
39. Earl's Barton



Forme septentrionale: arta ottoniană
Catedrala din Speyer. 40. Nava (Foto
Roger-Viollet); 41. Travee (după Dethio)



40



41



42. Sankt Michael
in Hildesheim
(Germania), Nava
(Foto Marburg)



43. Montier-en-Der
(Foto Jean Roubier)



44. Vézère
(Foto Jean Roubier)

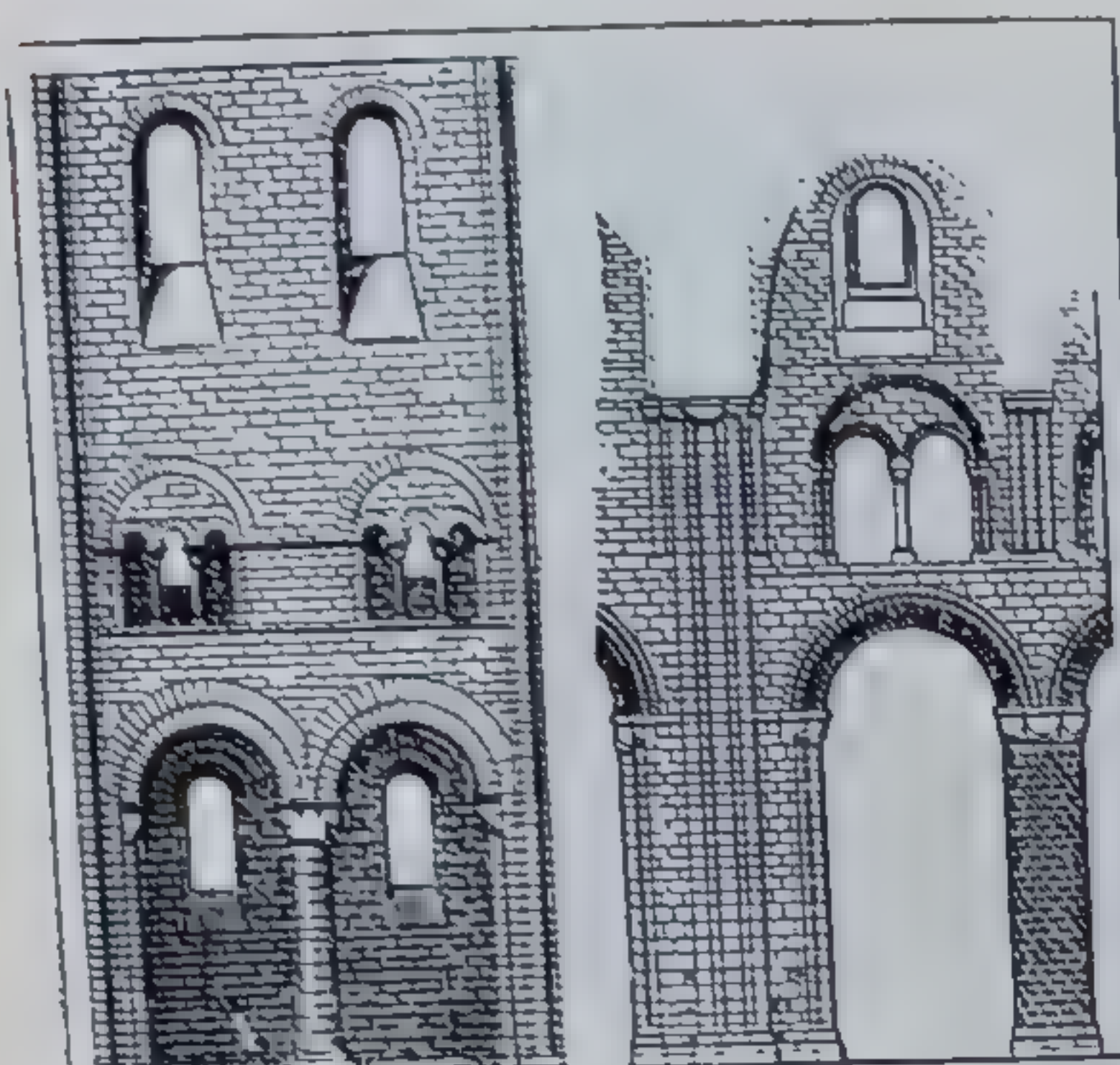
46. Morienval (Foto Jean Roubier)



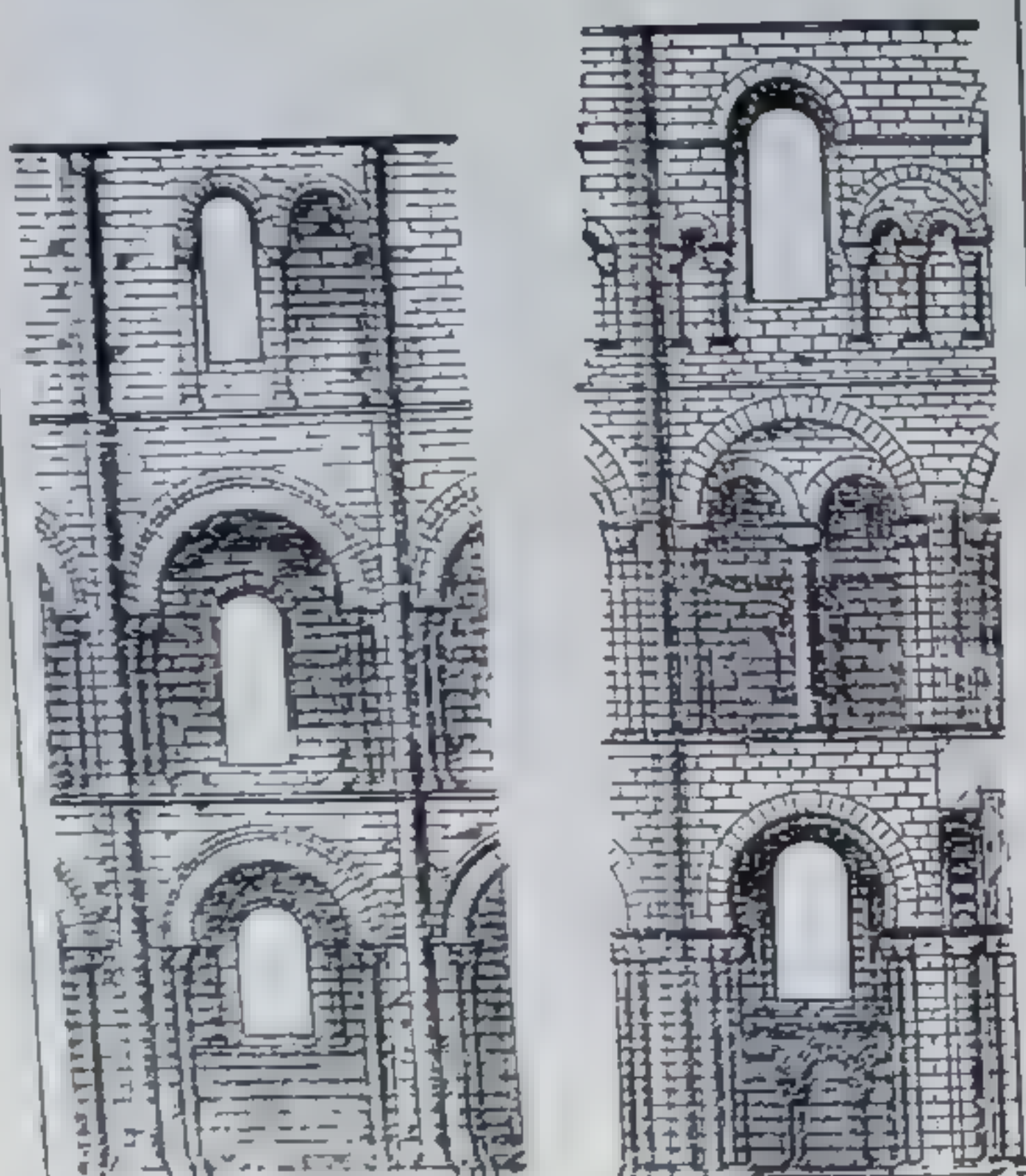
Forme romanece: primele grupuri de biserici franceze
47. Saint-Savin-sur-Gartempe (Foto Archives photographiques)



48. Saint-Etienne din Nevers (Foto Archives photographiques)



A



B

49. (A) Travee de la Jumièges (stînga) și Durham (dreapta), reduse la aceeași scară (după Vallery-Radot); (B) Travee de la Saint-Etienne din Caen (stînga) și de la catedrala din Winchester (dreapta) reduse la aceeași scară (după Ruprich-Robert)

Sfînta Treime din Caen. 50. Planul (după Lasteyrie); 51. Planul (după Lasteyrie); 52. Transeptul (Foto Boudot-Lamoille) Jumièges. 53. Navă (Foto Jean Roubier)



50



51



52



53

54



55



56

54. Jumièges (Foto
Fototeca franceză)
Saint-Etienne din
Caen. 55. (Foto Ar-
chives photographi-
ques); 56, 57, 58.
Tribuni cu bolti în
sfert de cerc (Foto
Boudot-Lamotte)



57



58

Saint-Benoît-sur-Loire, 59, 60.
 Pridvorul (Foto Jean Roubier);
 61. Un capitel (Foto Pierre
 Devinoy)



59



60

61

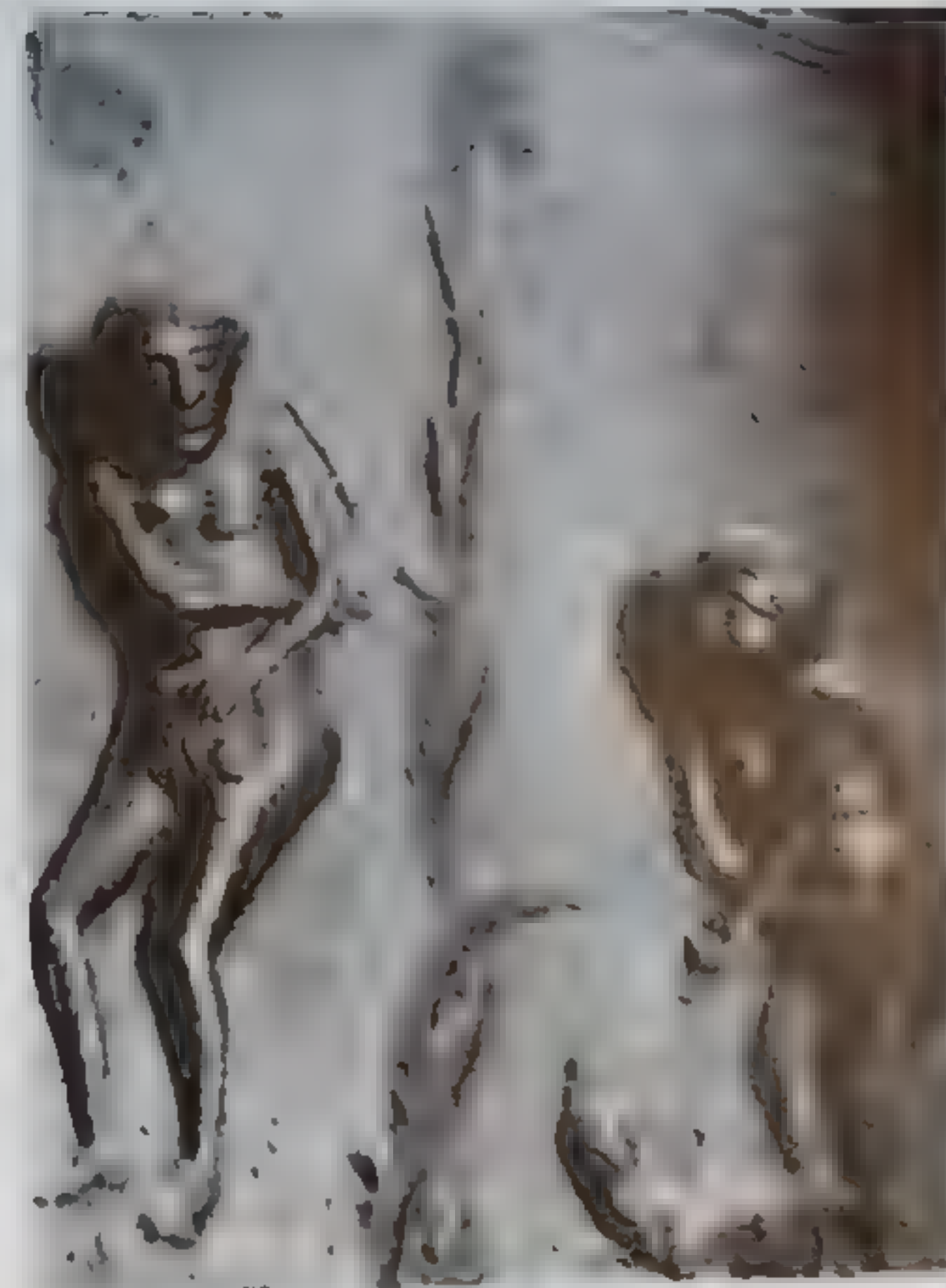


62



63

62, 63, 64, 65, 66.
 Sankt Bernward,
 Hildesheim (Ger-
 mania). Porțile din
 bronz (Foto Mar-
 burg)



64



65





67. Saint-Genis-des-Fontaines. Personaje sub arcadă pe linteou
(Foto A. Serres)

68. Selles-sur-Cher. Friză absidială (Foto Archives photographiques)



69. Saint-Georges-de-Boscherville. Oamenii dreptunghiuri. Rouen, Musée départemental des antiquités de la Seine-Maritime (Foto Hachette)

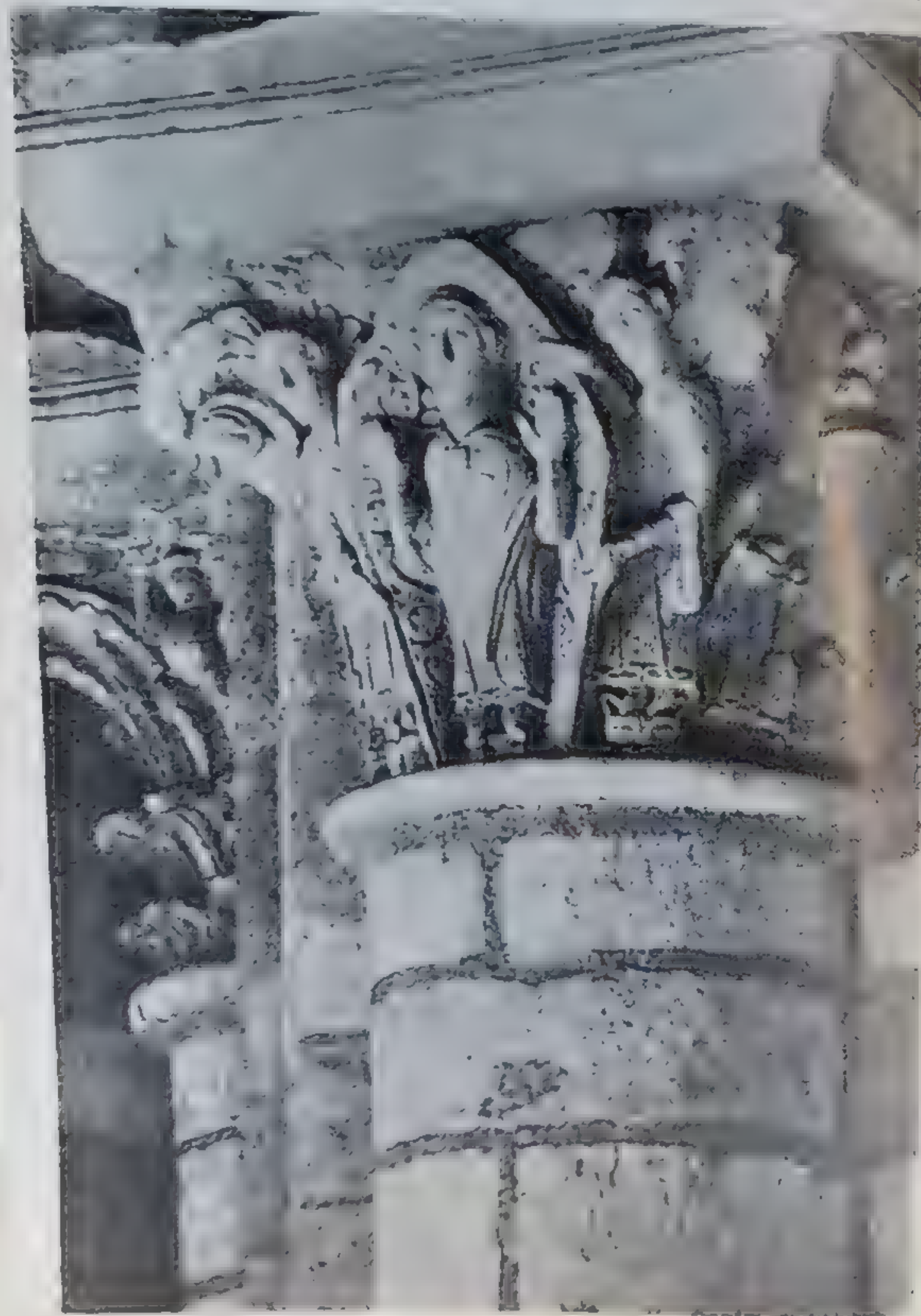


70. Morienvall. Capitel (Foto Jean Roubier)

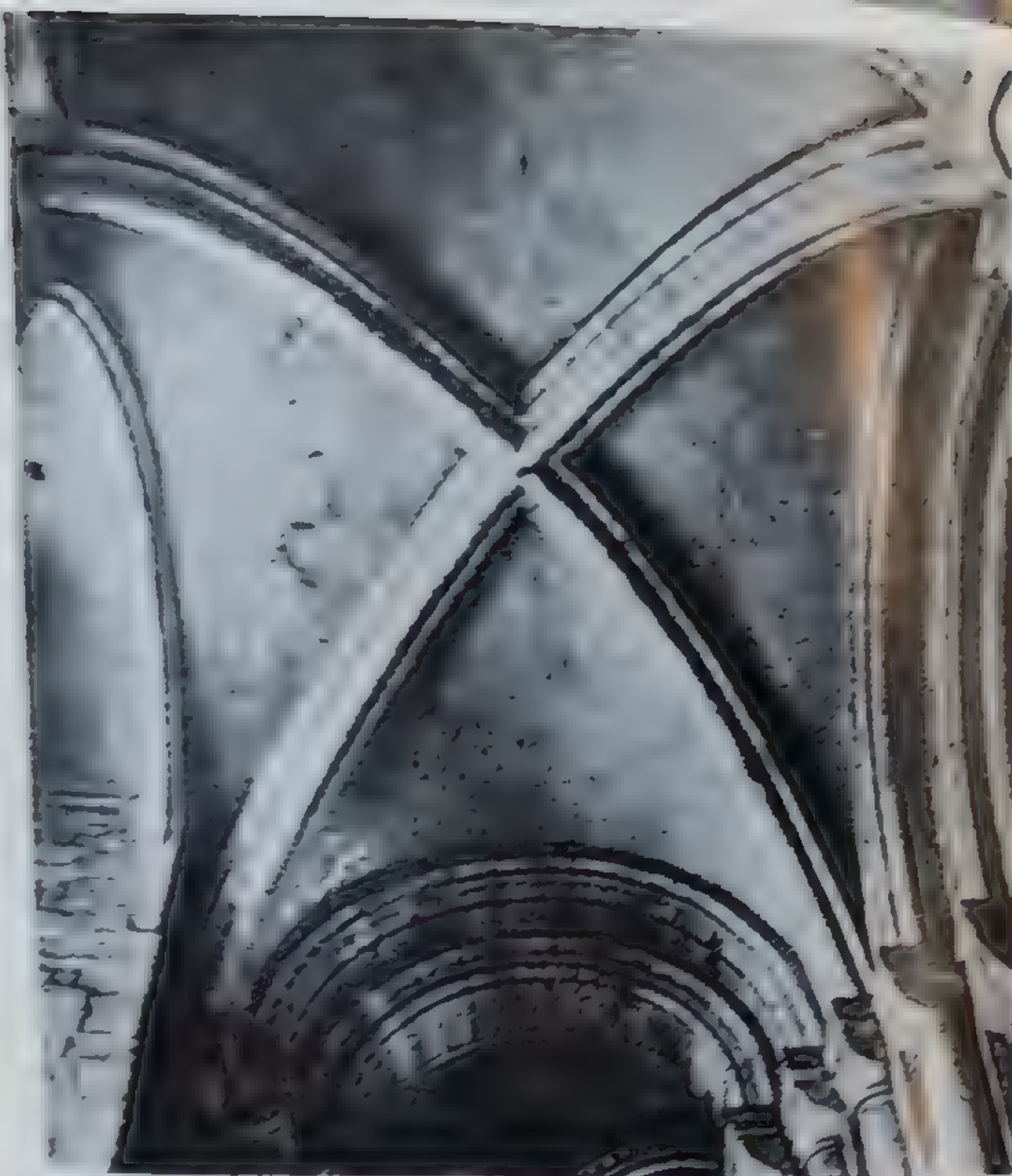


71. Mozat. Capitel cu atlanți (Foto Franceschi-Zodiaque)

72. Saint-Benoît-sur-Loire. Capitel din nartex (*Foto Jacques Boulas*)



73. Saint-Bénigne din Dijon. Capitel de la criptă
(*Foto Jean Roubier*)

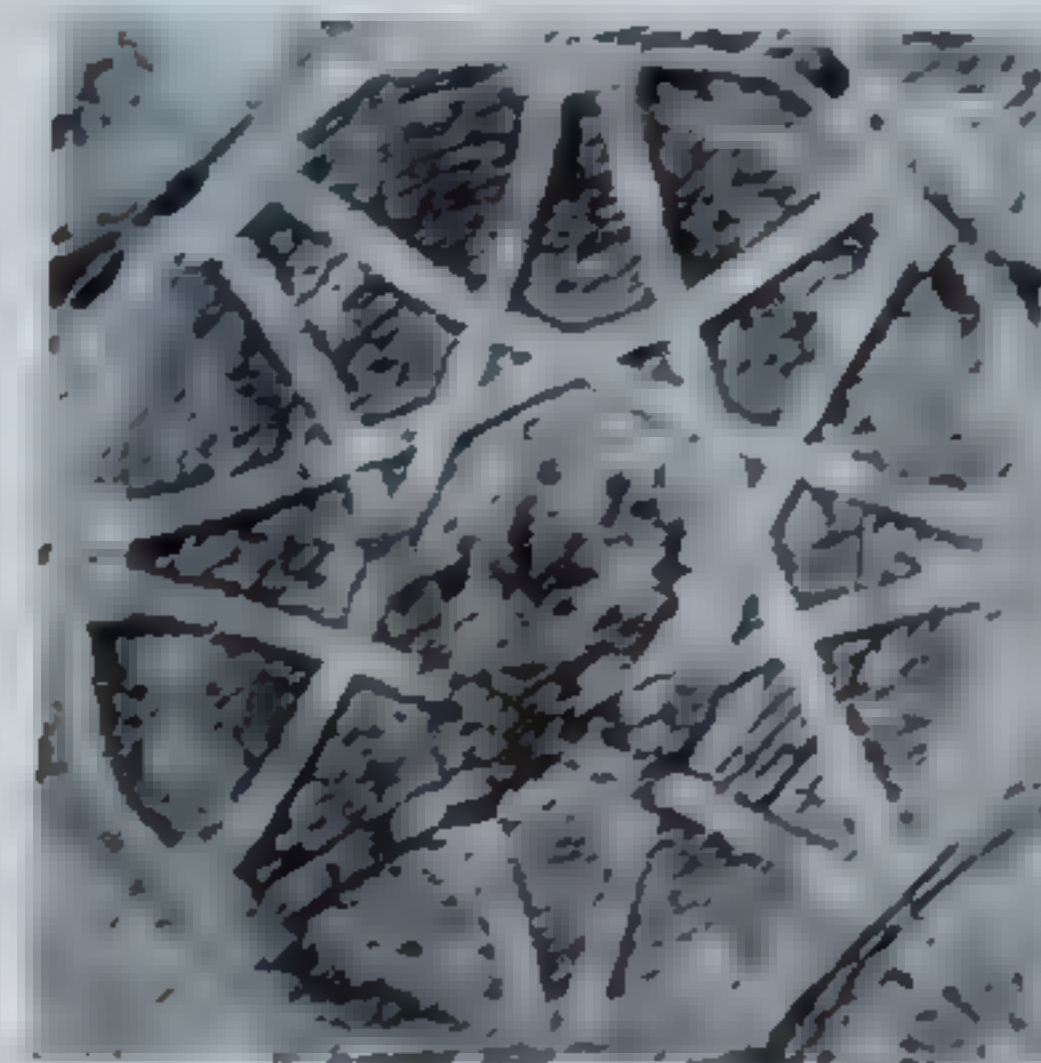


73. Biserica „Sf. Gheorghe” (1870). Încrucișare de ogivă (Foto
de la 1900)

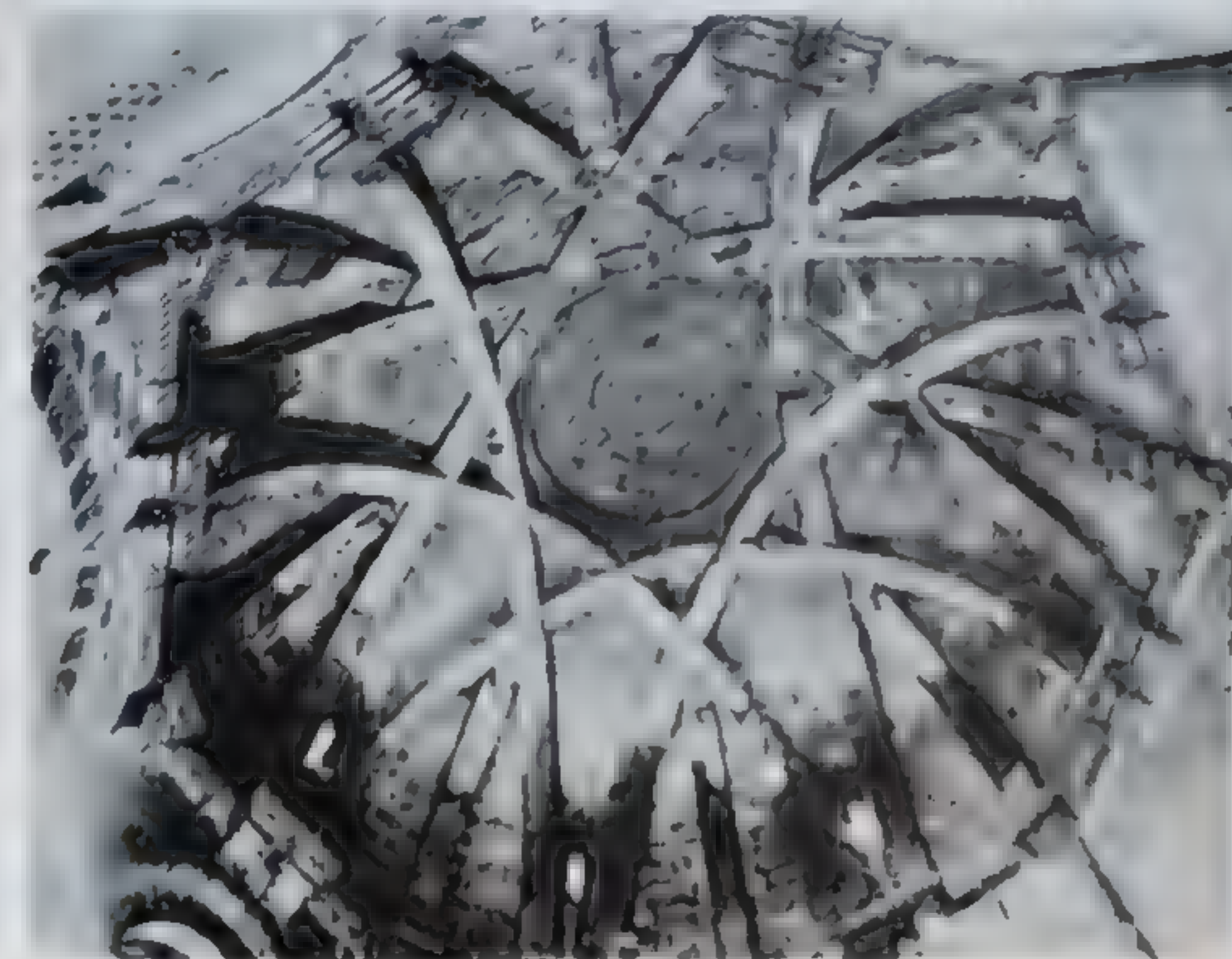
74. Biserica „Sf. Gheorghe” (1870). Încrucișare de ogivă (Foto
de la 1900)

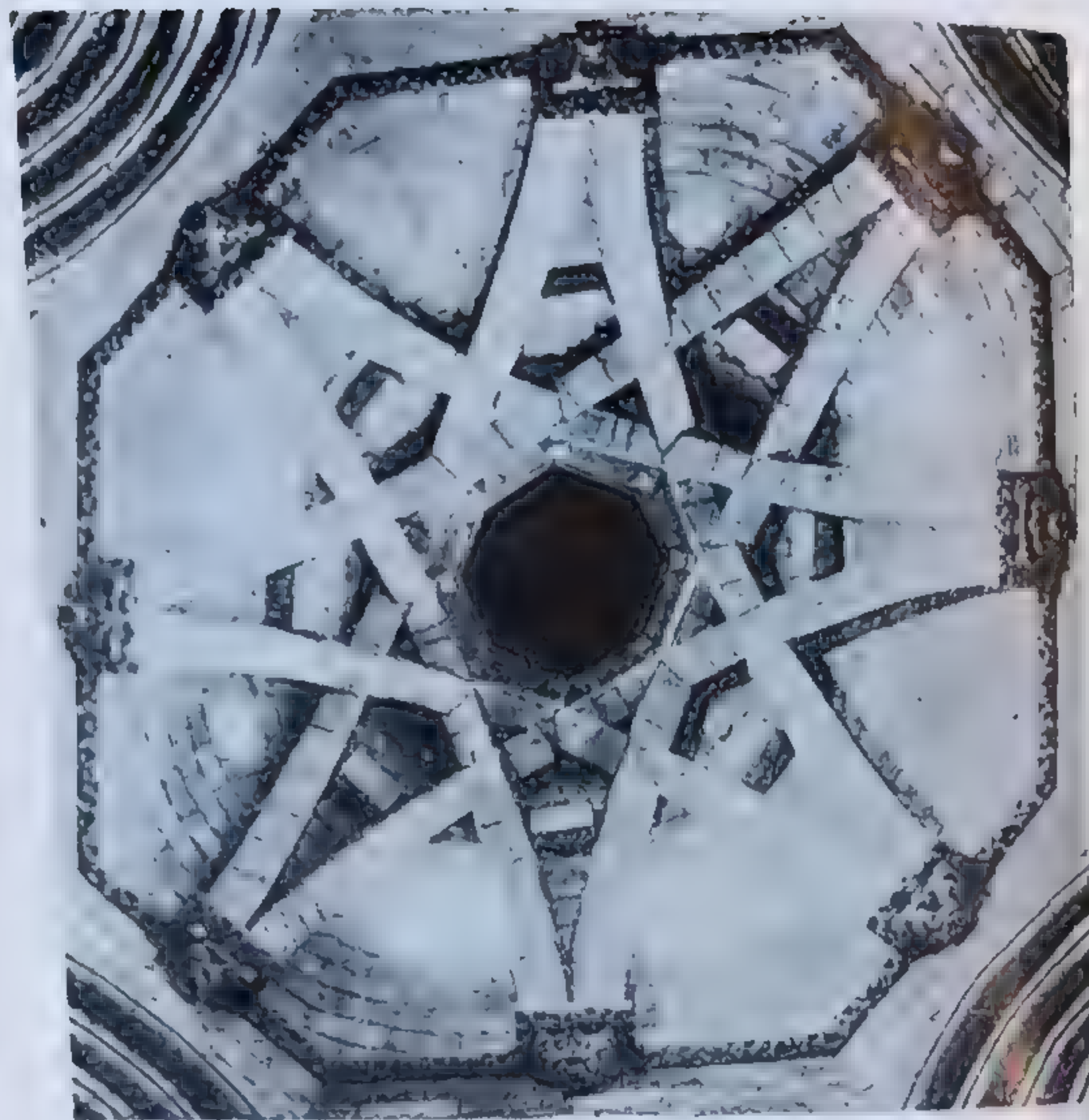


75. Biserica „Sf. Gheorghe”
(1870). Încrucișare de ogivă



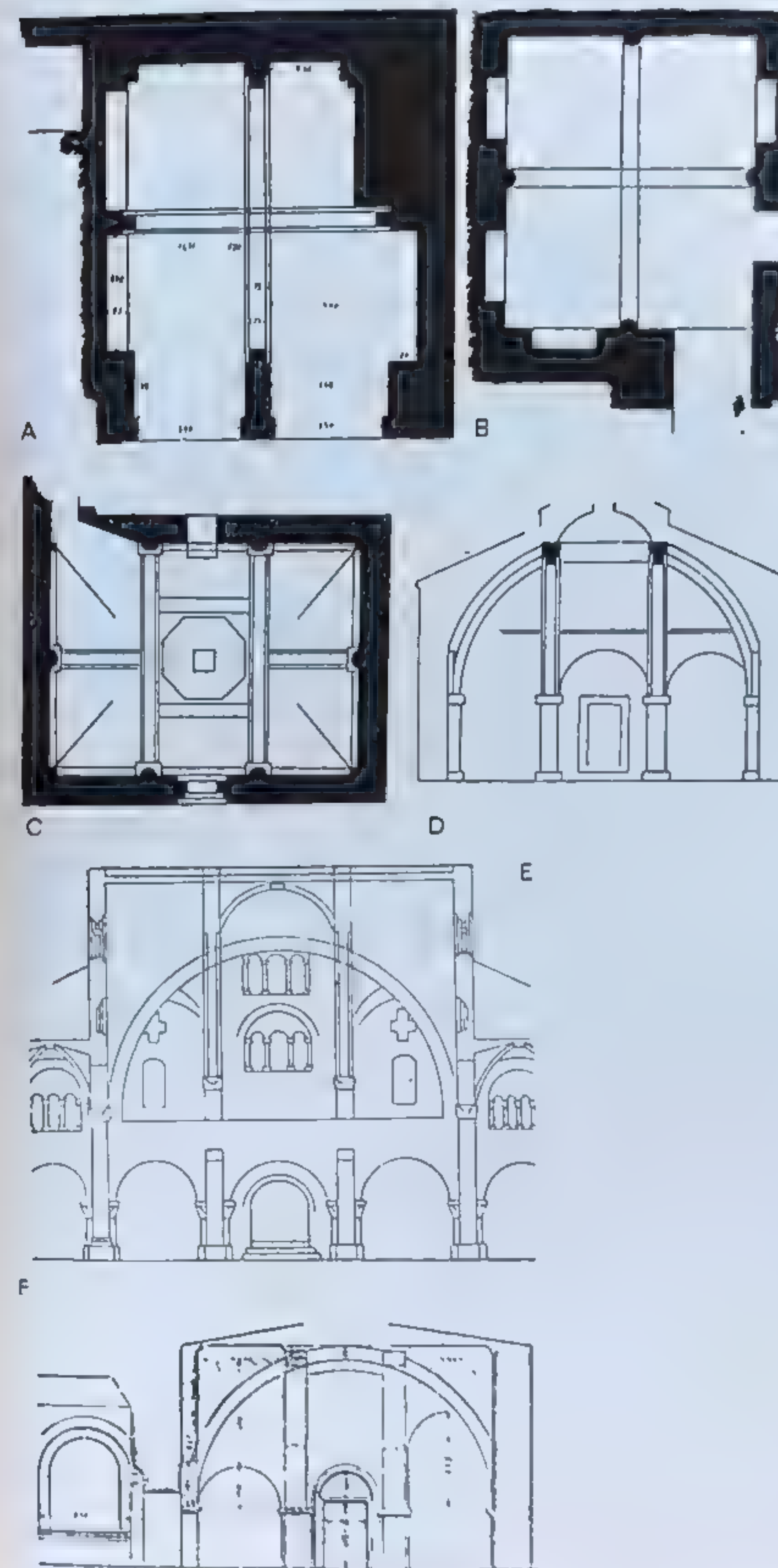
76. Biserica „Sf. Gheorghe”
(1870). Încrucișare de ogivă

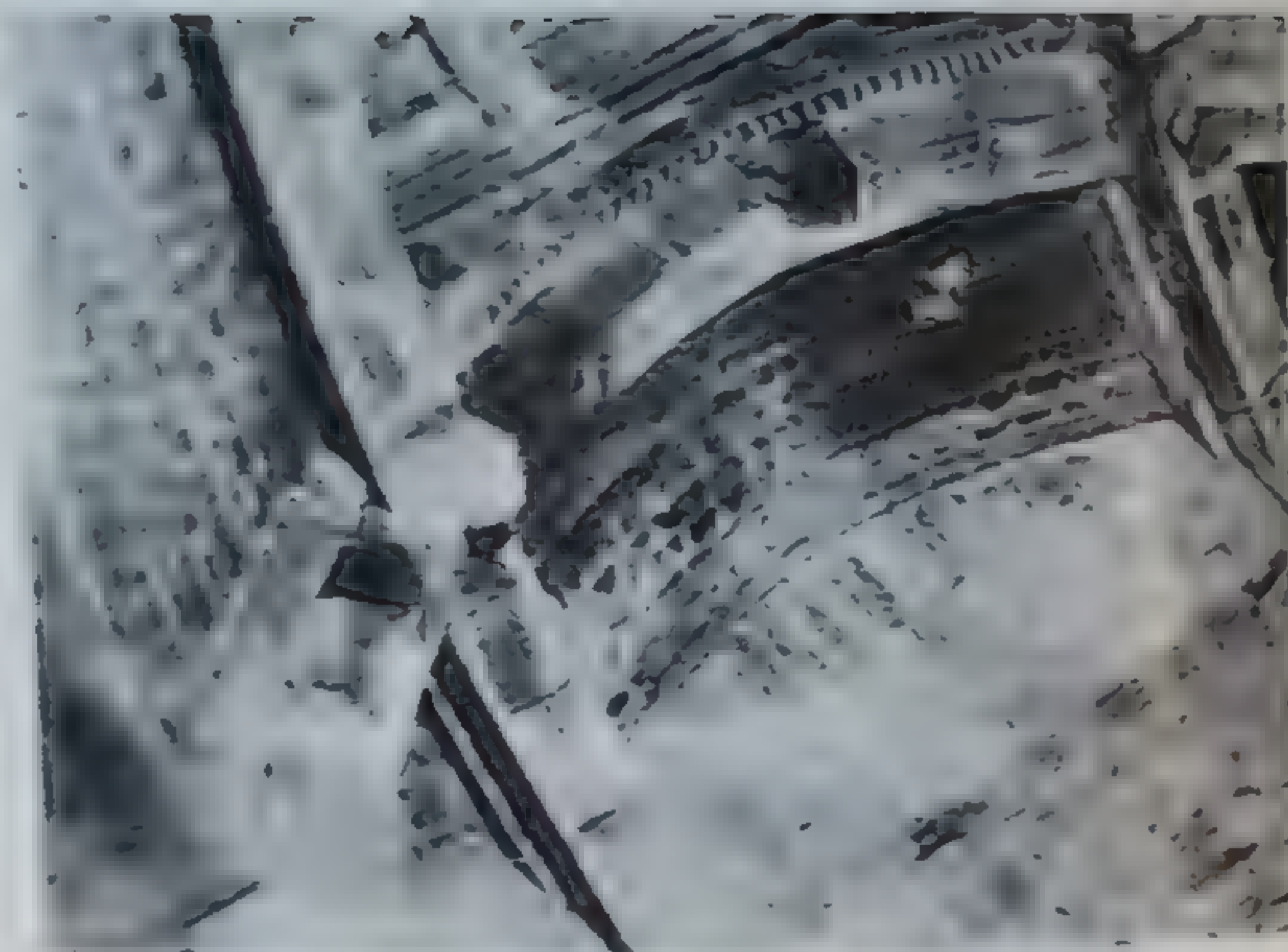




80. San Miguel de Almazán (Spain)
(Foto A. Serres)

81. (A) Planul mausoleului lui Horomos Vank (Khoşavank); (B) Planul bolii turnului septentrional al catedralei din Bayeux; (C) Planul pridvorului de la Haradess; (D) Secțiune a pridvorului de la Haradess; (E) Secțiune a pridvorului de la San Evasio (Casale Monferrato); (F) Secțiune a sălii lui Horomos Vank (Khoşavank) (după Baltrusaitis)



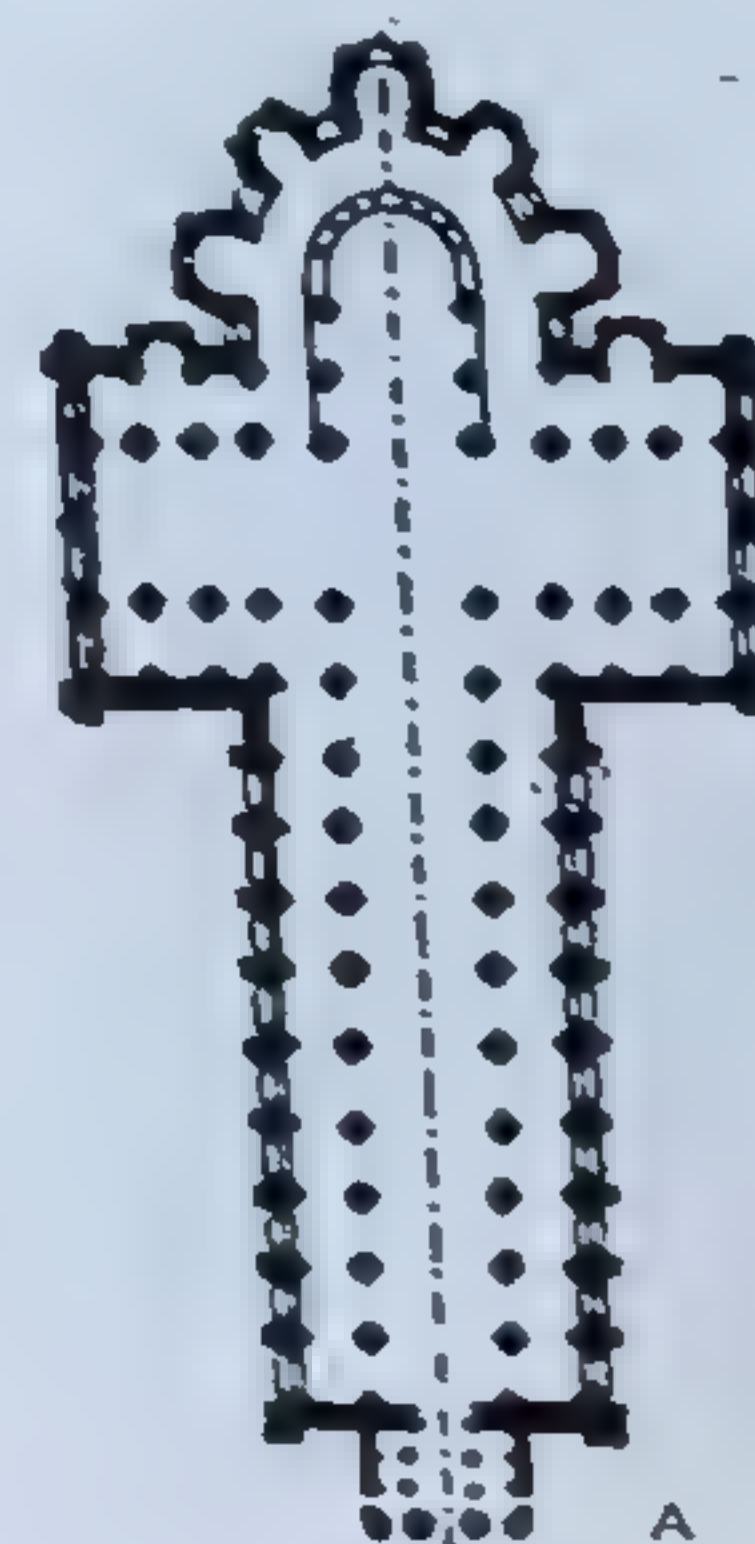


82. 84. 85. Hlafat
(Armenia). Bolțile
pridvorului (Foto
Ballrusa(11s))



Planul

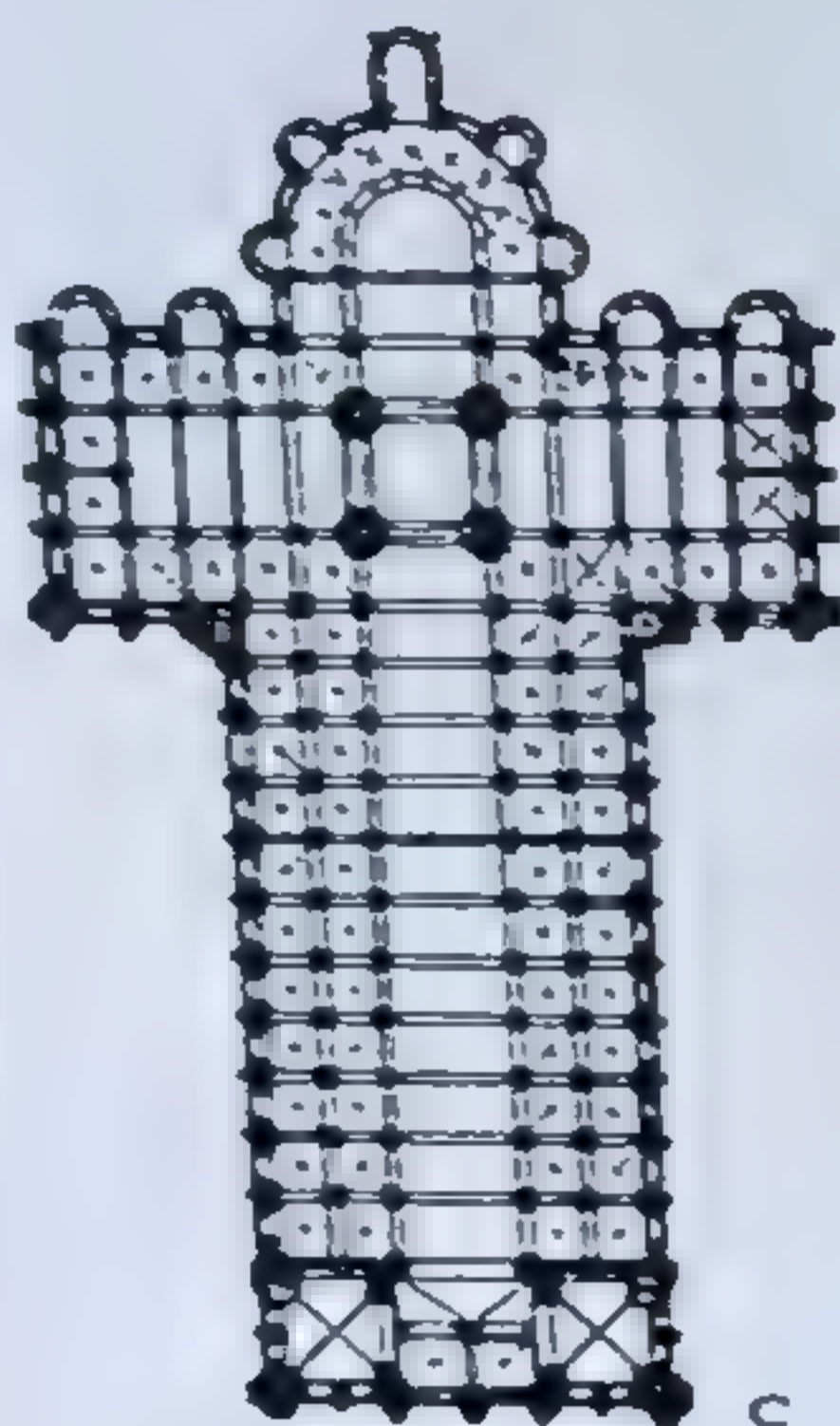
86. (A) Saint-Martial din Limoges; (B) Sainte-Foy din Conques; (C) Saint-Sernin din Toulouse; (D) Santiago de Compostela. Toate planurile sînt reduse la aceeași scară (după Vallery-Radot)



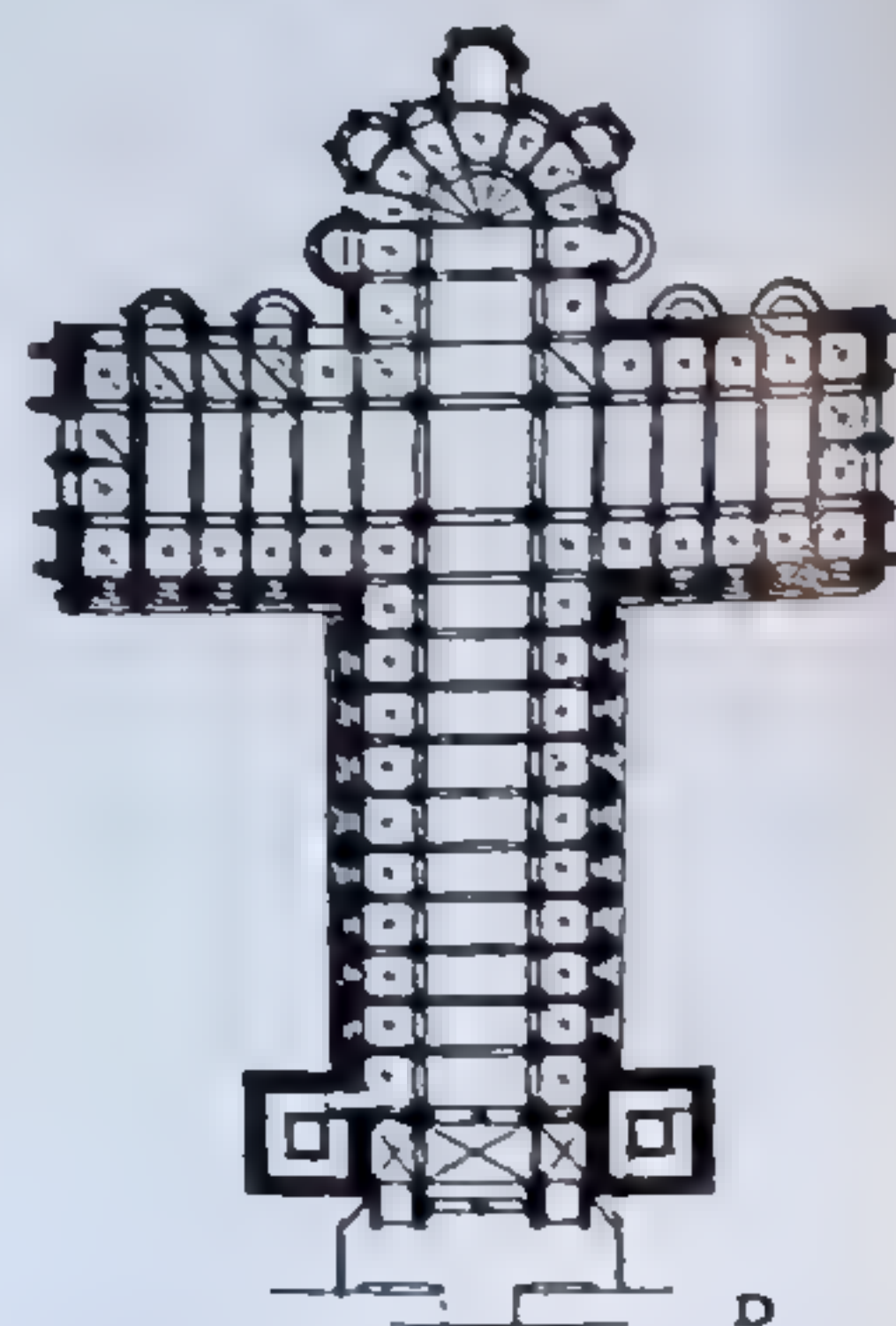
A



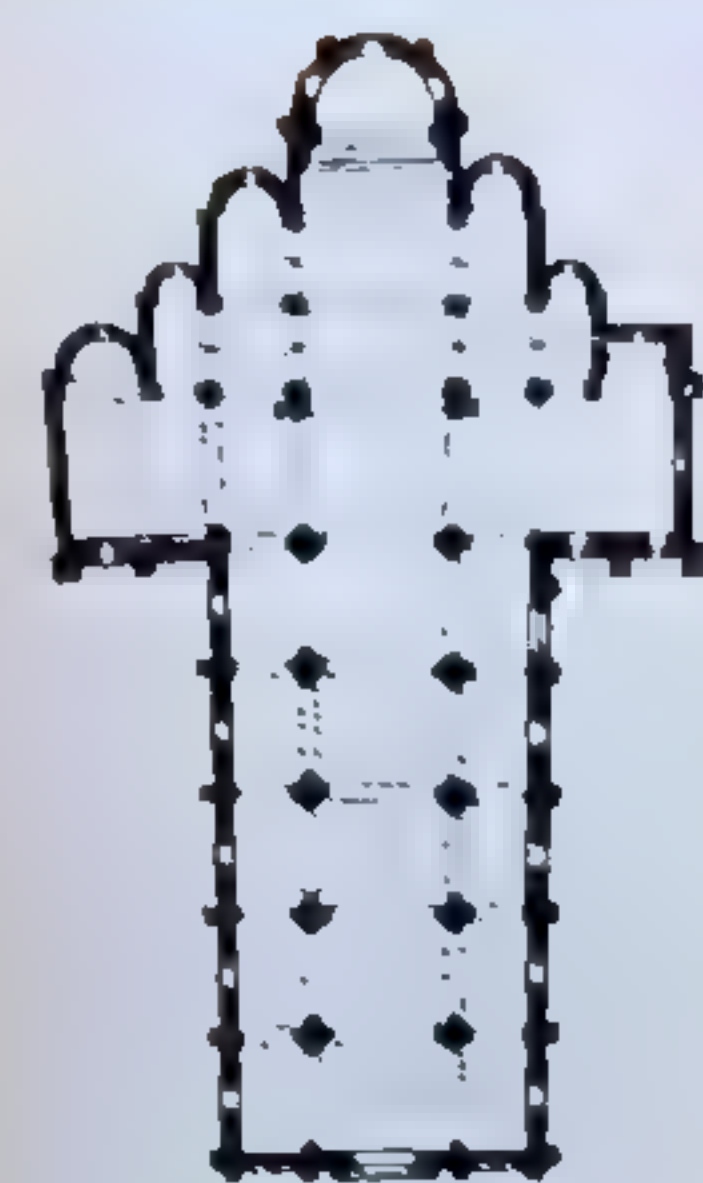
B



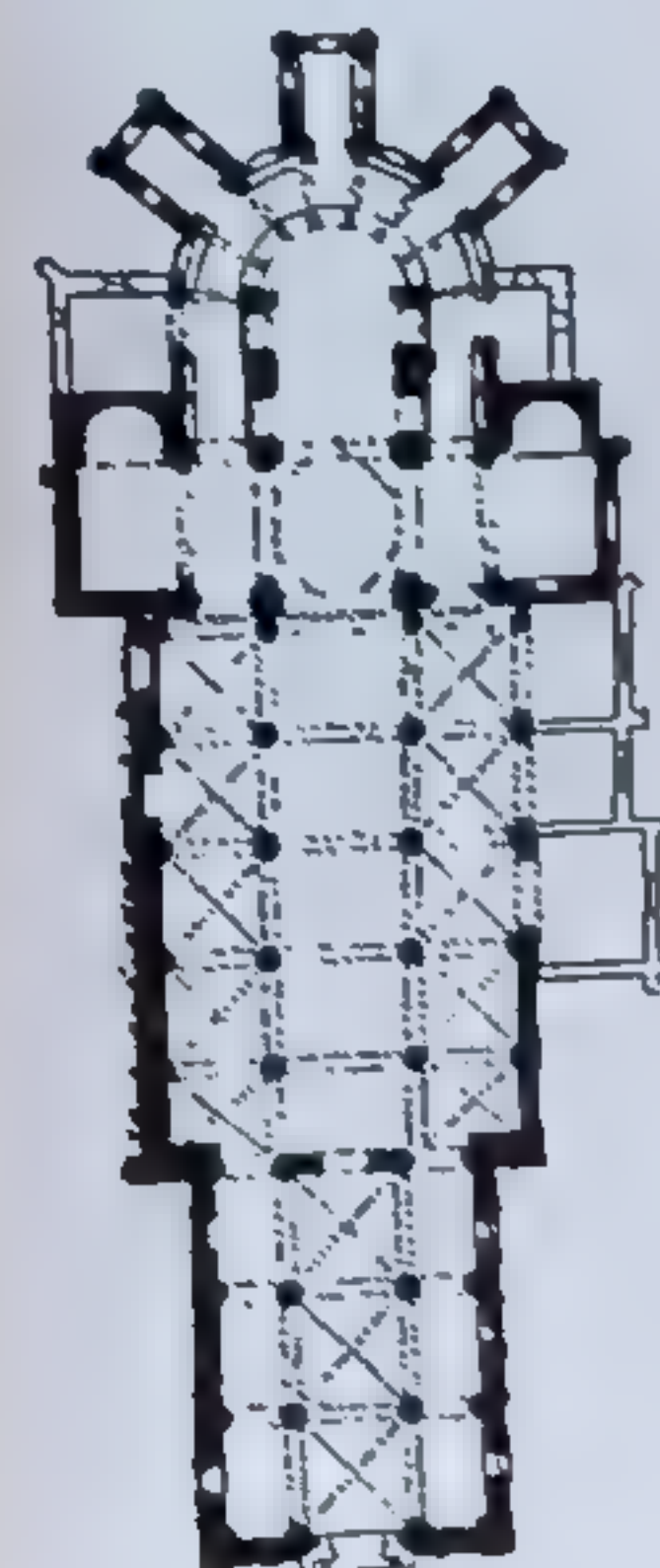
C



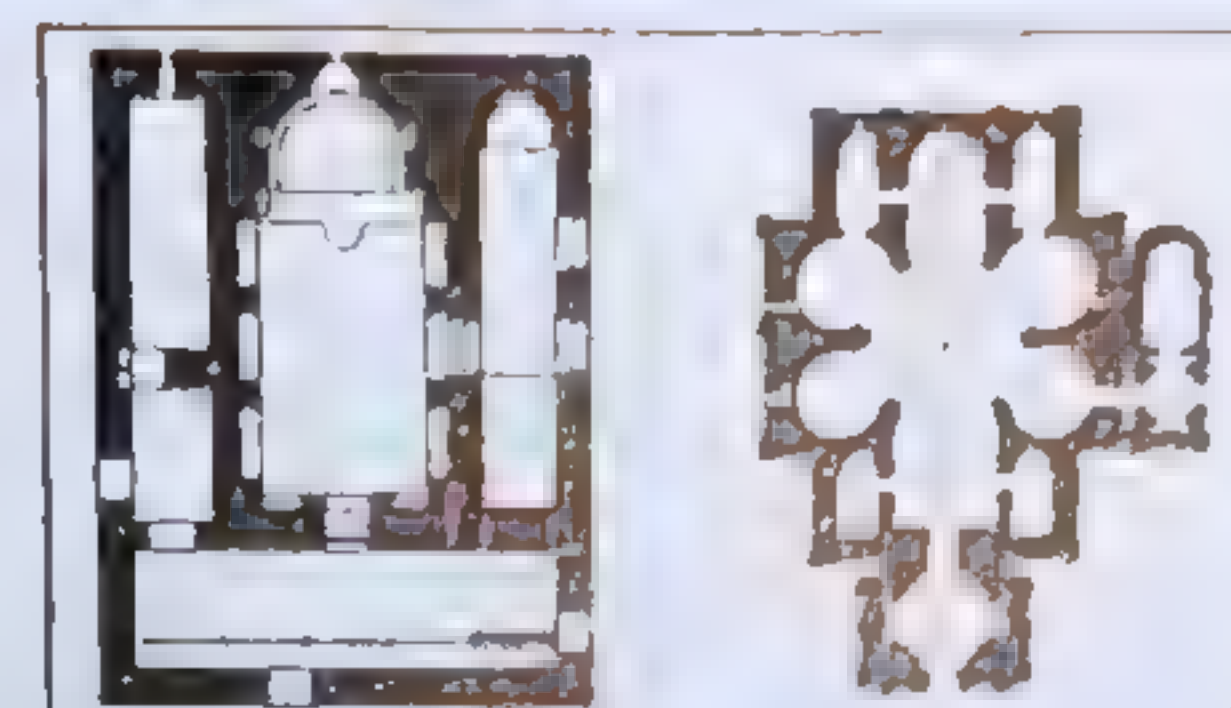
D



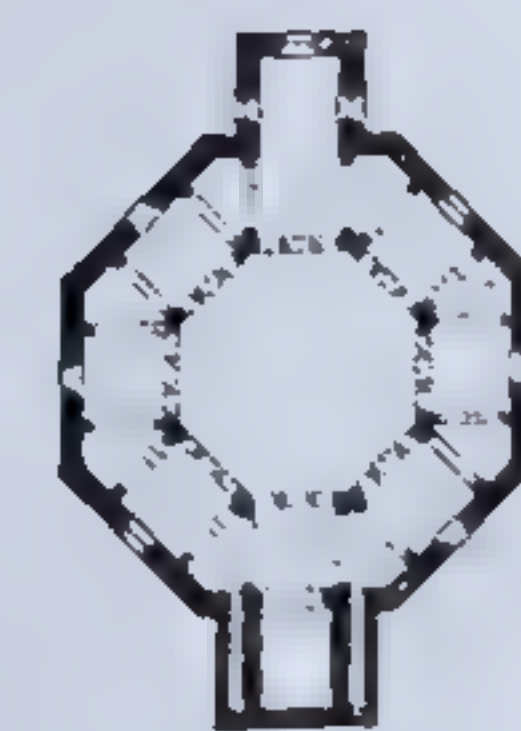
87



92



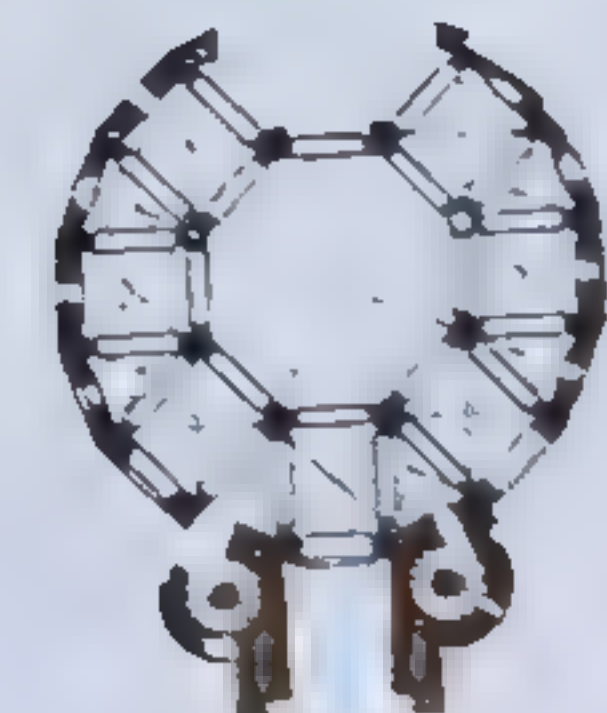
88



91



89



90

87. Châteaumeillant (după G. Darcy)
 88. Ullis-Tsike (stînga) (după Ebraldze); Nicorzminda (dreapta) (după Amiranoșvili și Baltrusaitis)
 89. Ravenna, "San Vitale" (după Isabelle)
 90. Anchen. Părți carolingiene (după Lasteurie)
 91. Ottmarsheim. Primul etaj (după Isabelle)
 92. Saint-Philibert din Tournus (după Questel)

Acoperământul

93. Saint-Philibert din Tournus. În prim plan, bolțile în cruce ale colateralei sudice. Apoi bolțile în leagăn transversale ale navei centrale, apoi bolțile în cruce ale colateralei nordice (Foto *Pheli-peaux-Zodiaque*)



94. Pontaubert. Bolțile în cruce ale navei (Foto *Archives photographiques*)



95. Beaune. Bolta în leagăn frînt a navei (Foto *Pierre Devinoy*)



Suporții

96. Chartres (Saint-André). Stîlp rotund. 97. Chauvigny. Stîlp în
 cvadrilob. 98. Guérande. Stîlp polilobat. 99. Presles. Masiv pătrat.
 100. Autun. Pilastru și arc *dossieret*. 101. Ennezat. Stîlp tipic (mu-
 tului Auvergne (stîlp *auvergnat*) (după Flipo)



99



100

101



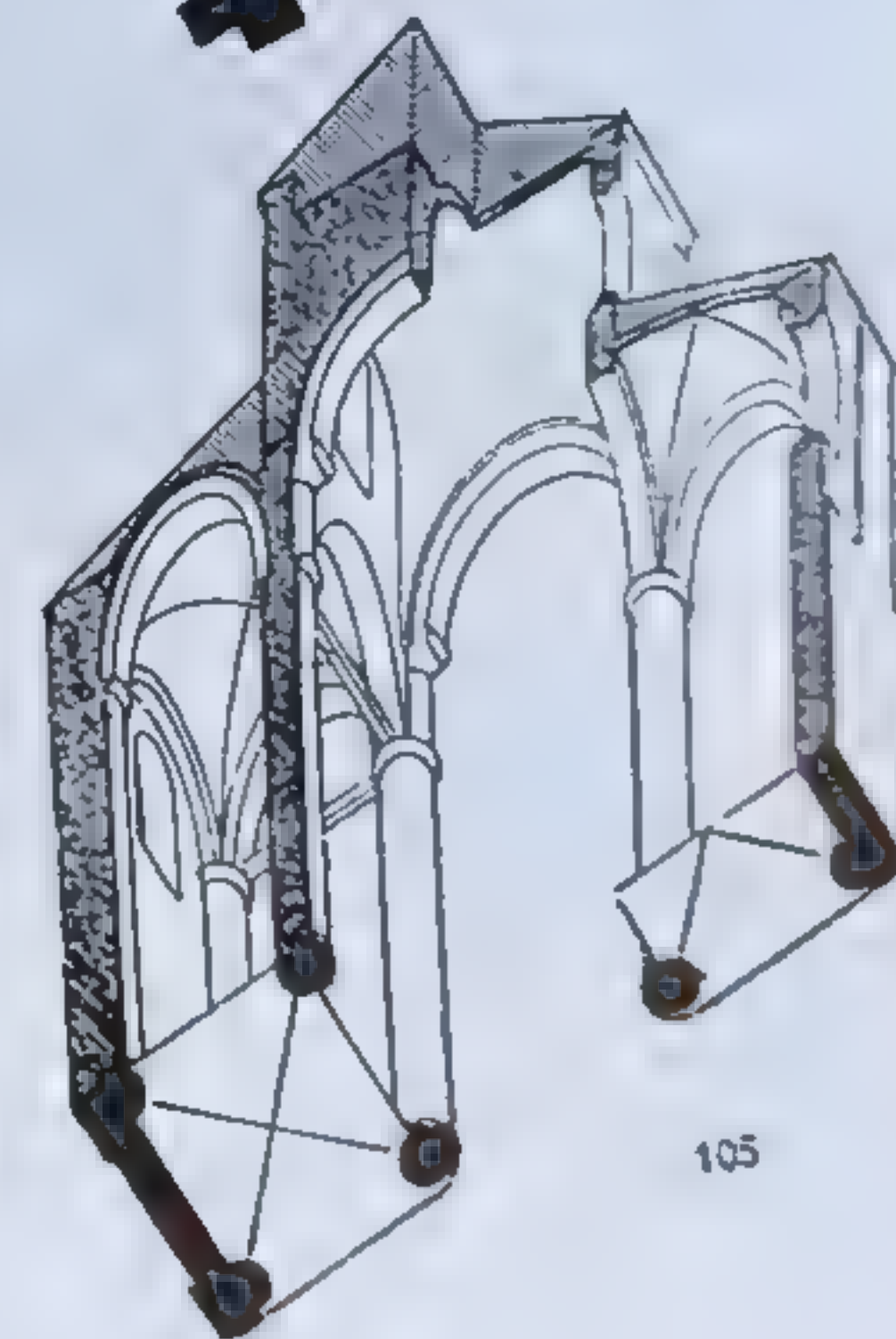
102



103



104



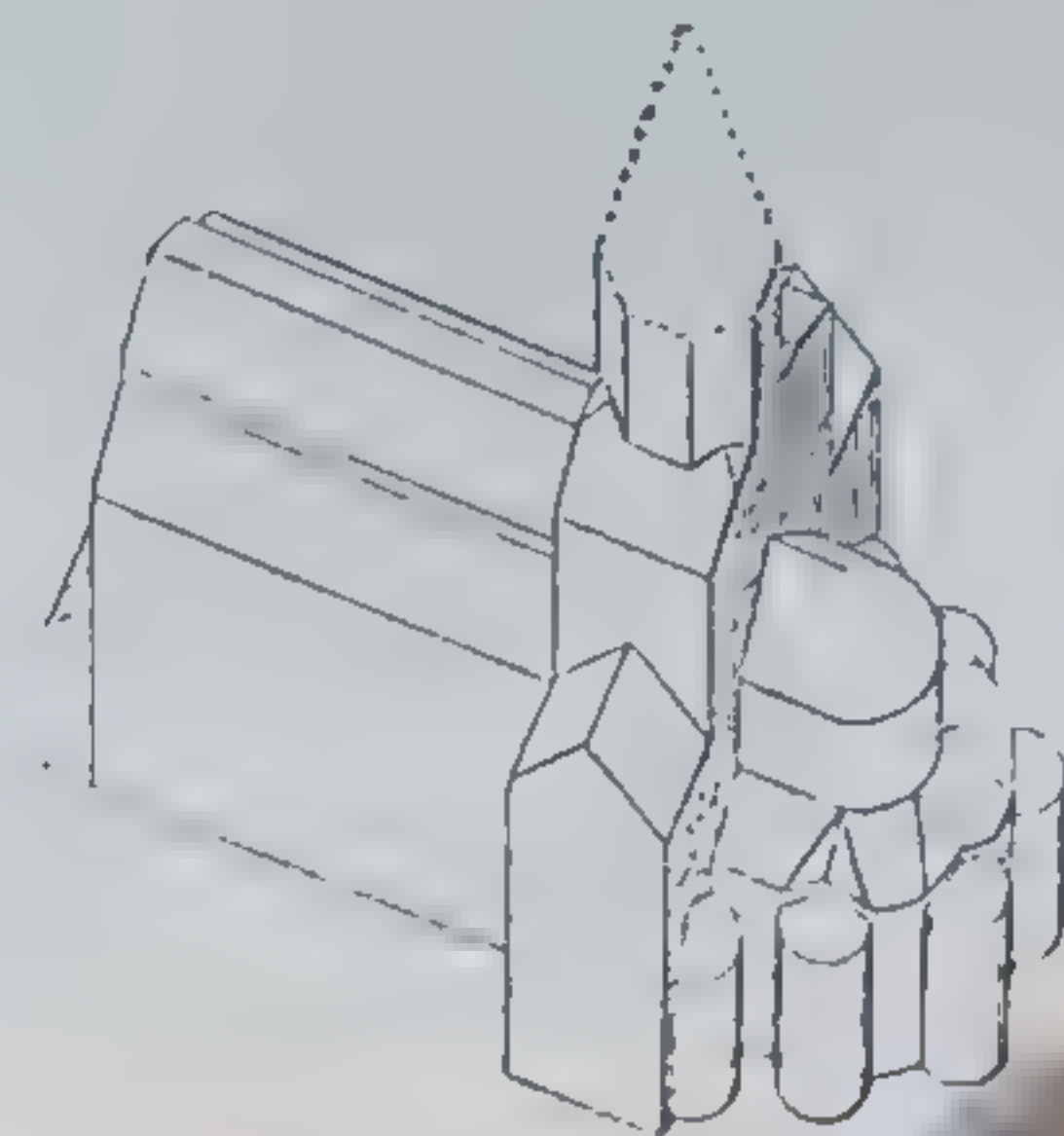
105

Echilibrul

102. Notre-Dame-la-Grande, Poitiers. Sprijinirea longitudinală a
 bolturilor. 103. Issoire. Sprijinirea longitudinală, cu tribună.
 104. Saint-Étienne din Nevers. Sprijinire longitudinală cu iluminat.
 105. Saint-Philibert din Tournus. Sprijinire transversală (după
 Flipo)



Combinarea maselor absidei
106. Orcival (Foto Loïc Jahan)
107. Schema (după Choisy)



108. Brioude (Foto Jean Roubier)

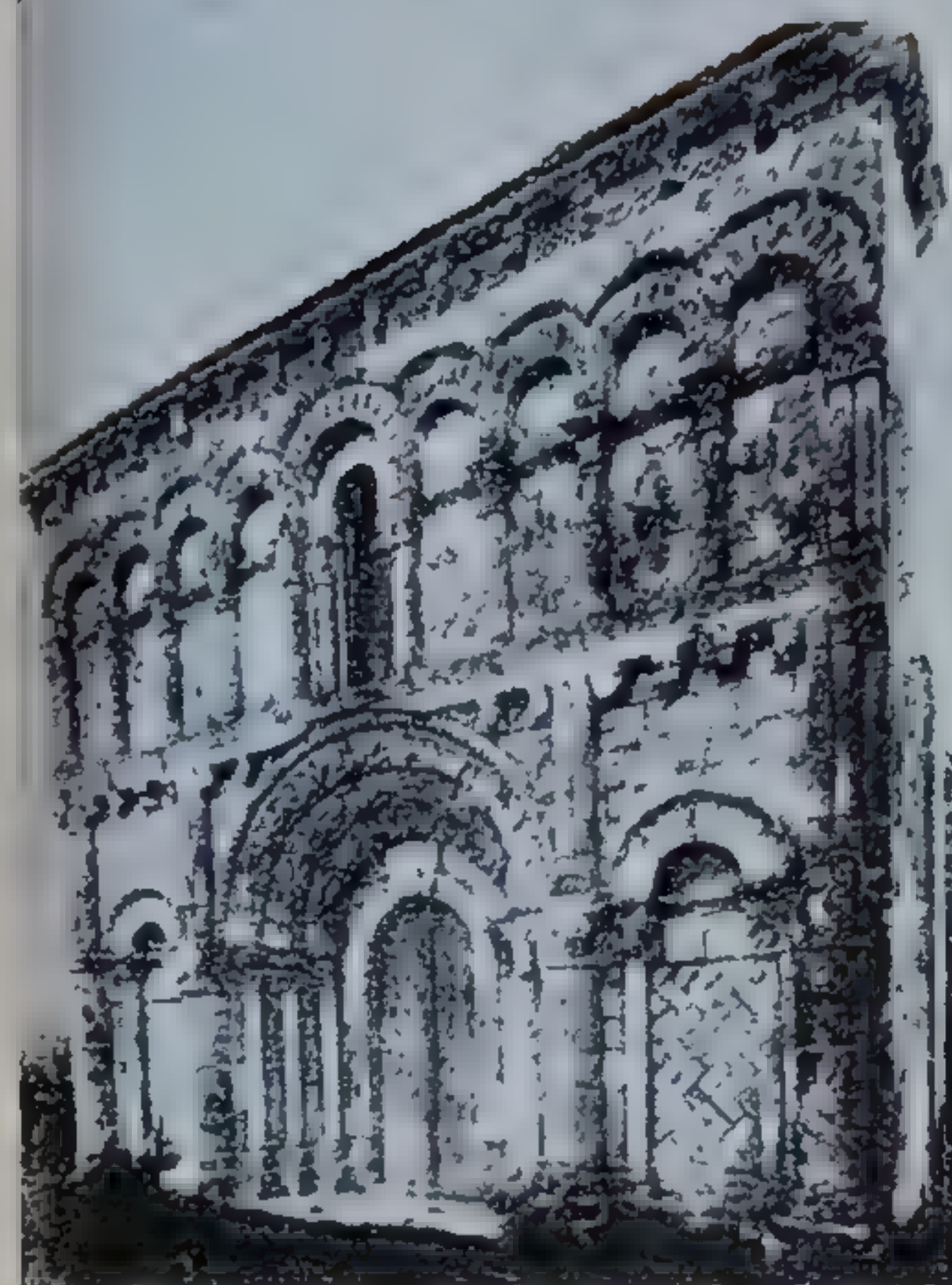




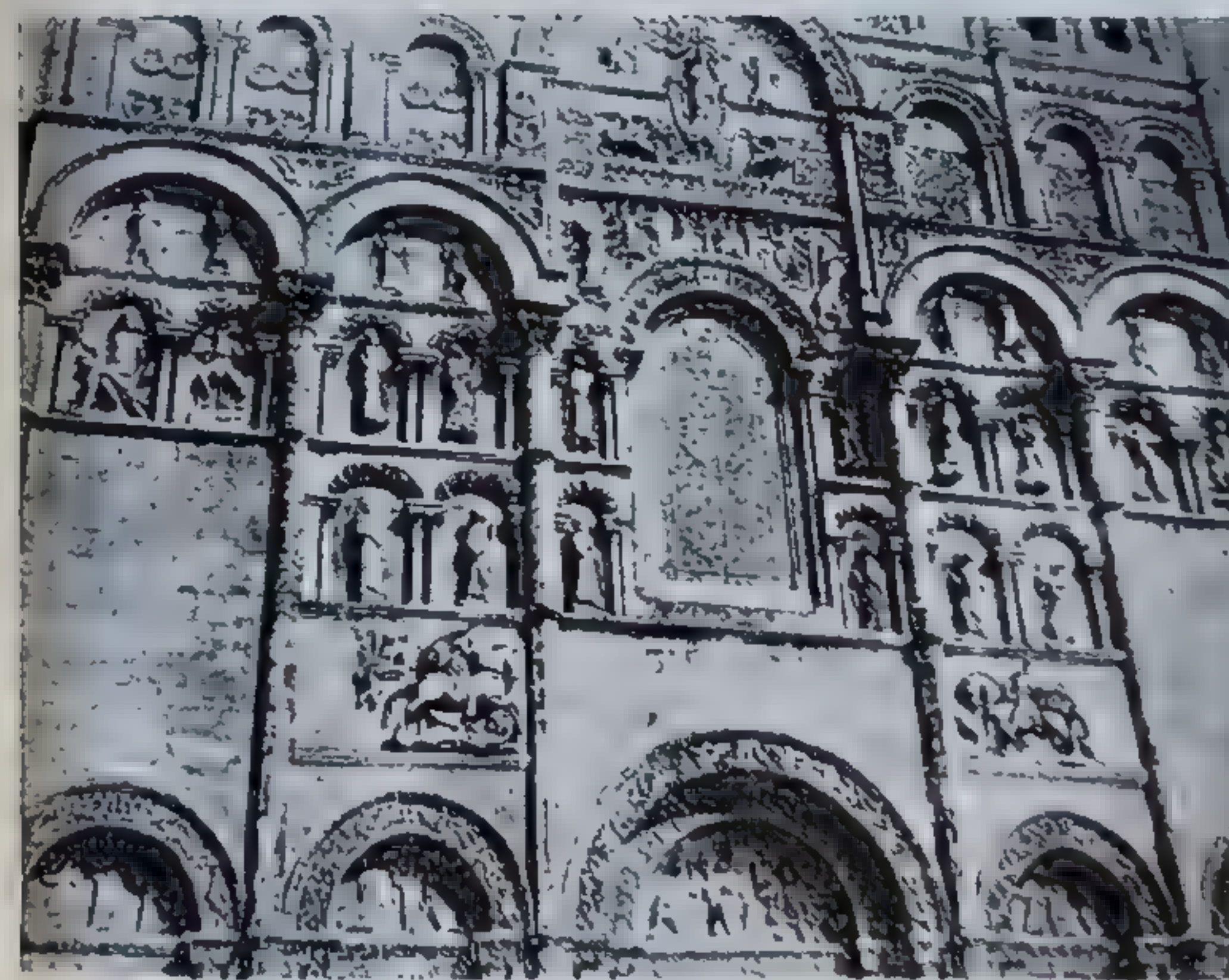
Combinarea maselor
façadei
109. Notre-Dame-
la-Grande, Poitiers
(Foto Jean Roubier)



110. Saint-Jouin-
des-Marnes (Foto
Jean Roubier)



111. Echillais (Foto
Archives photogra-
phiques).



112. Catedrala din
Angoulême (Foto
Archives photogra-
phiques)

113. Pontorson (clopotnița-pridvor)
(Foto Archives photographiques)



114. Saint-Gilles du Gard (Foto Yan)



Burgundia: Cluny

115. Elevație și plan (Document Flammarion); 116. (Foto P. Devitoy); 117, 118. Capitelurile muzicii (Foto Archives photographiques și Bulloz)



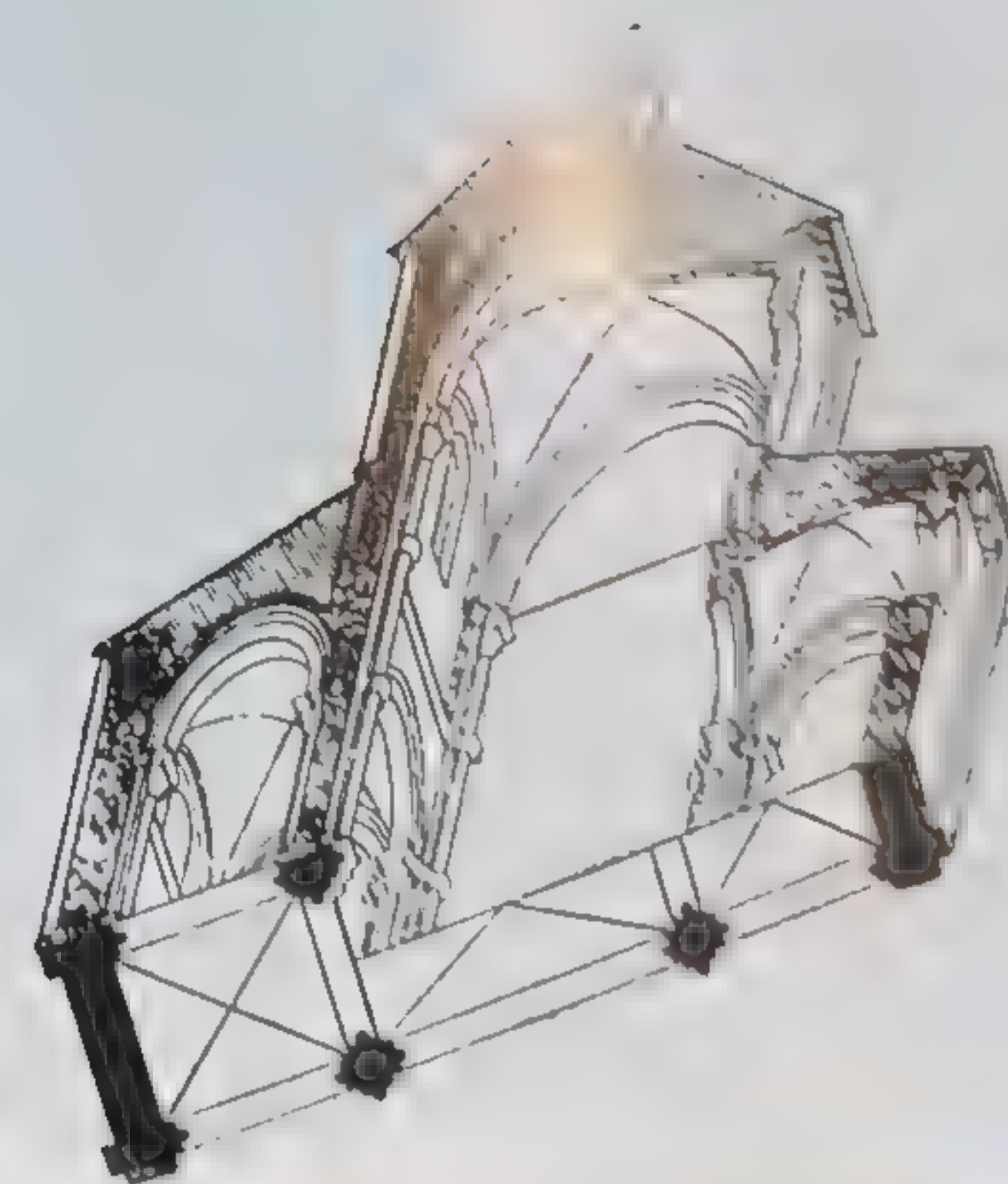
116

117 118

119. Foto P. Devinoy



Burgundia: Vézelay. 120. Nartex cu trei nave (Foto Jean Roubier)



121. Vedere izo-
metrică a navei
(după Choisy)



122. NAVA (Foto Boudot-Lamotte)



123. Nave laterale (Foto Jacques Boulin)



124



127



Burgundia
Transepti
sacristia

125. Transepti
126. Transepti

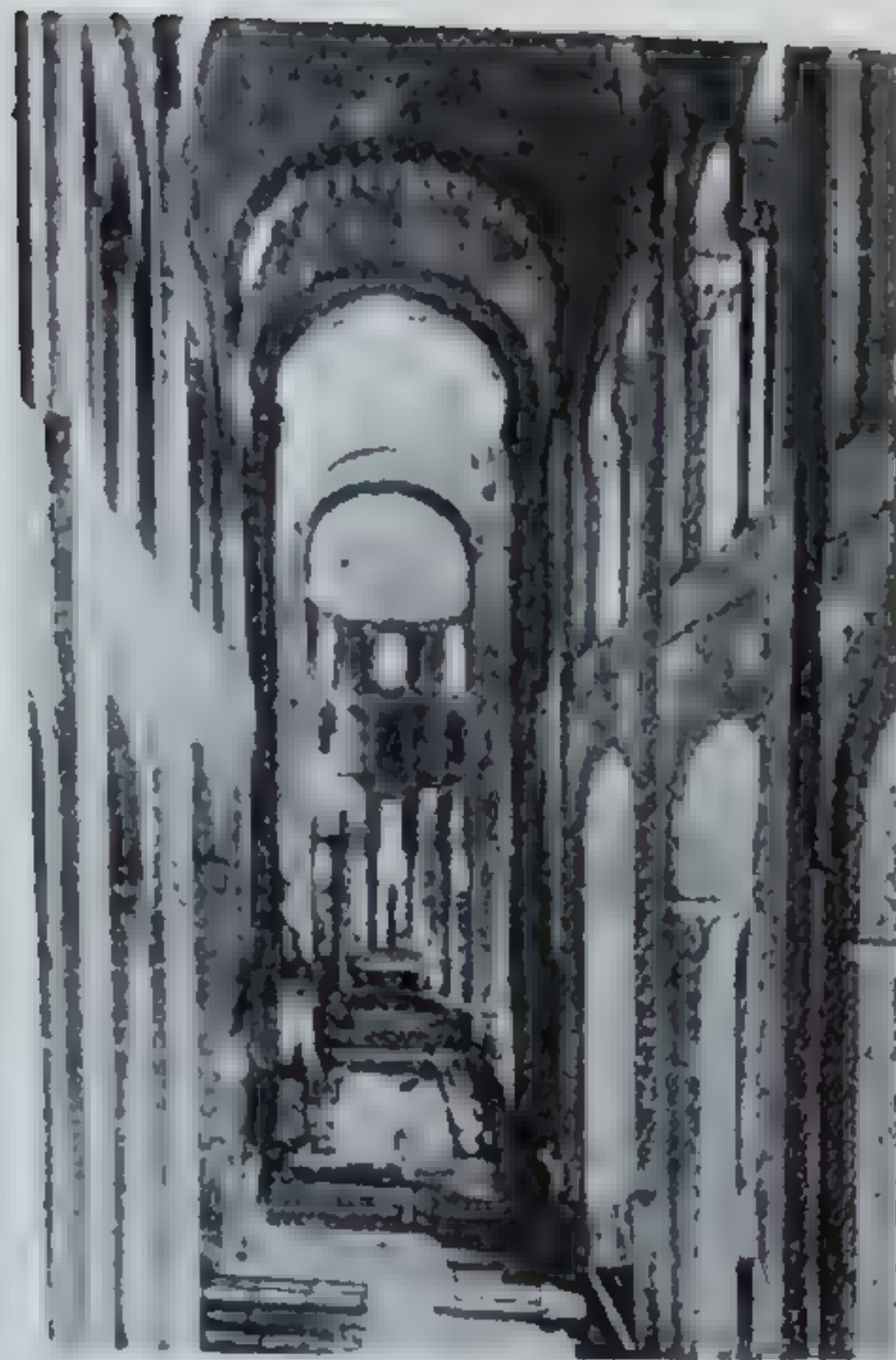
128. Nave laterale
129. Nave laterale

129. Nava și corul (Foto Phelipeaux-Zodiaque)



Auvergne; 130. Sainte-Foy din Conques (Foto Yan)



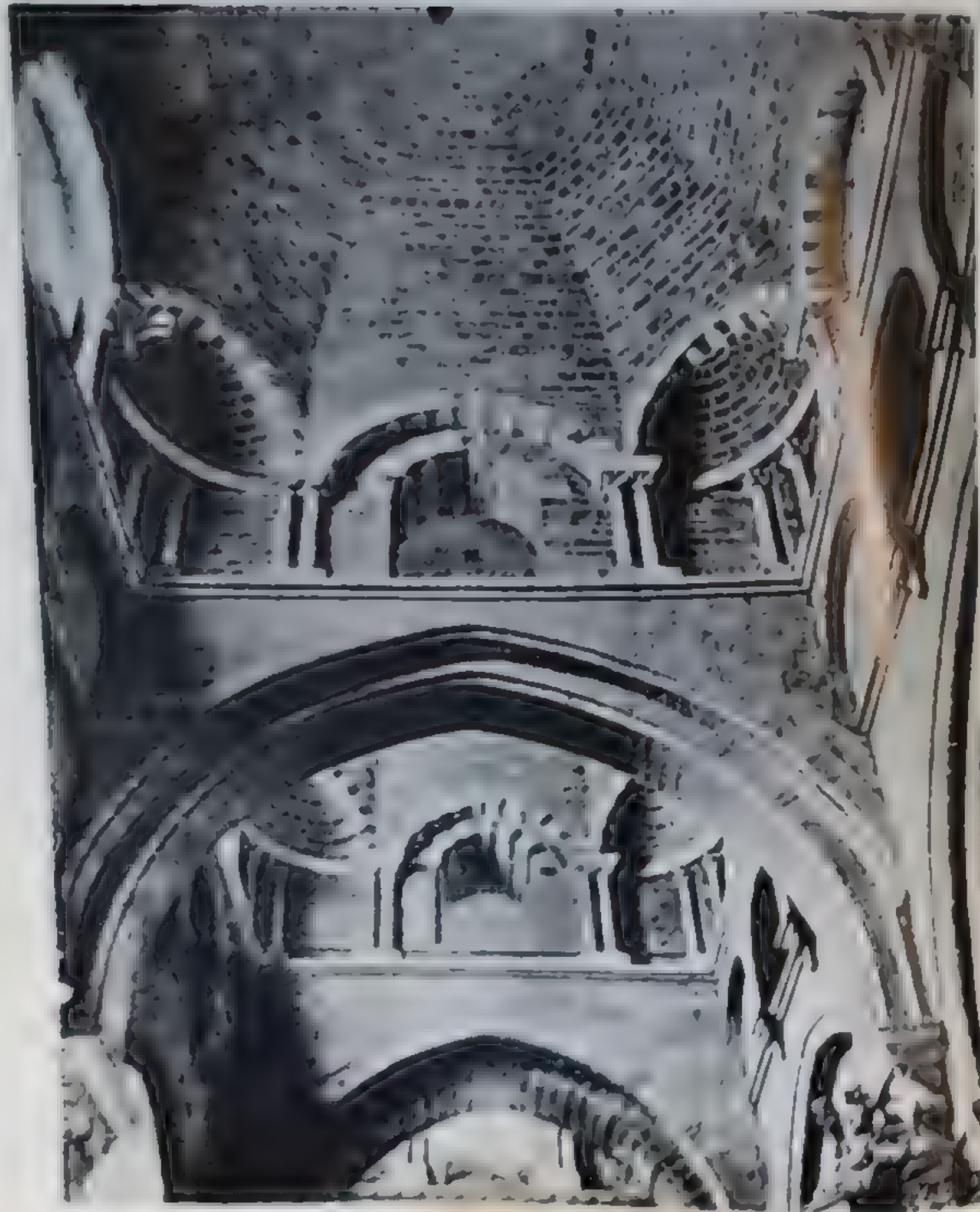


Auvergne: Sainte-
Foy din Conques
131, 132. Nava (Fo-
to Archives photo-
graphiques și Yan)

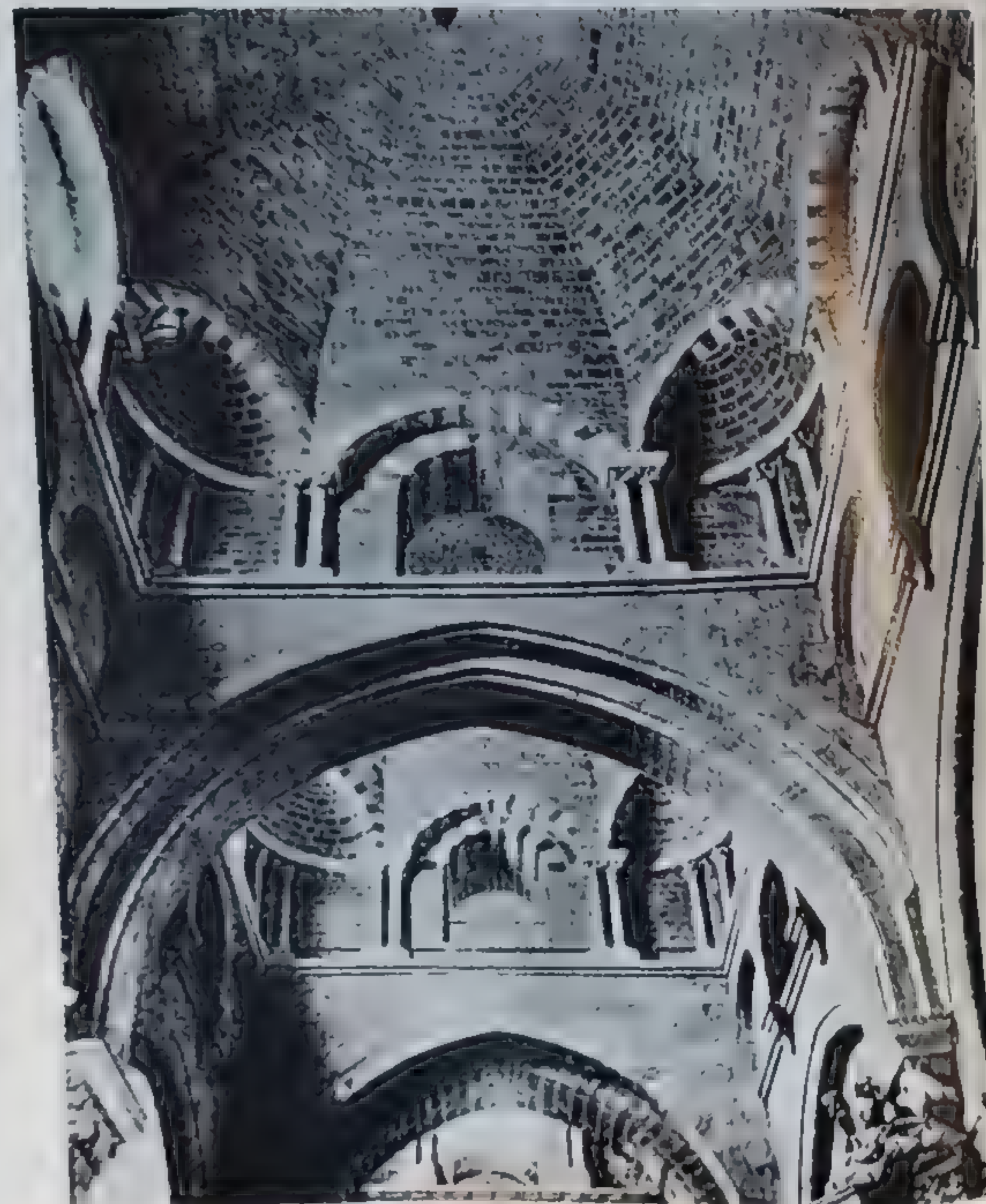
133. 134. Sainte-
Foy (Foto Yan)



Velay: Notre-Dame din Puy, 133. Cupole; 136. Nave; 137. Claustru
(Foto Zodiacque)



Velay: Notre-Dame din Puy. 135. Cupole; 136. Nava; 137. Claustrul
(Foto Zodiaque)



135, 137



136

Velay
139. Saint-Michel d'Aiguille (Foto Zodiaque)



Velay
140. Saint-Michel d'Aiguille (arc polilobati) (Foto Zodiaque)

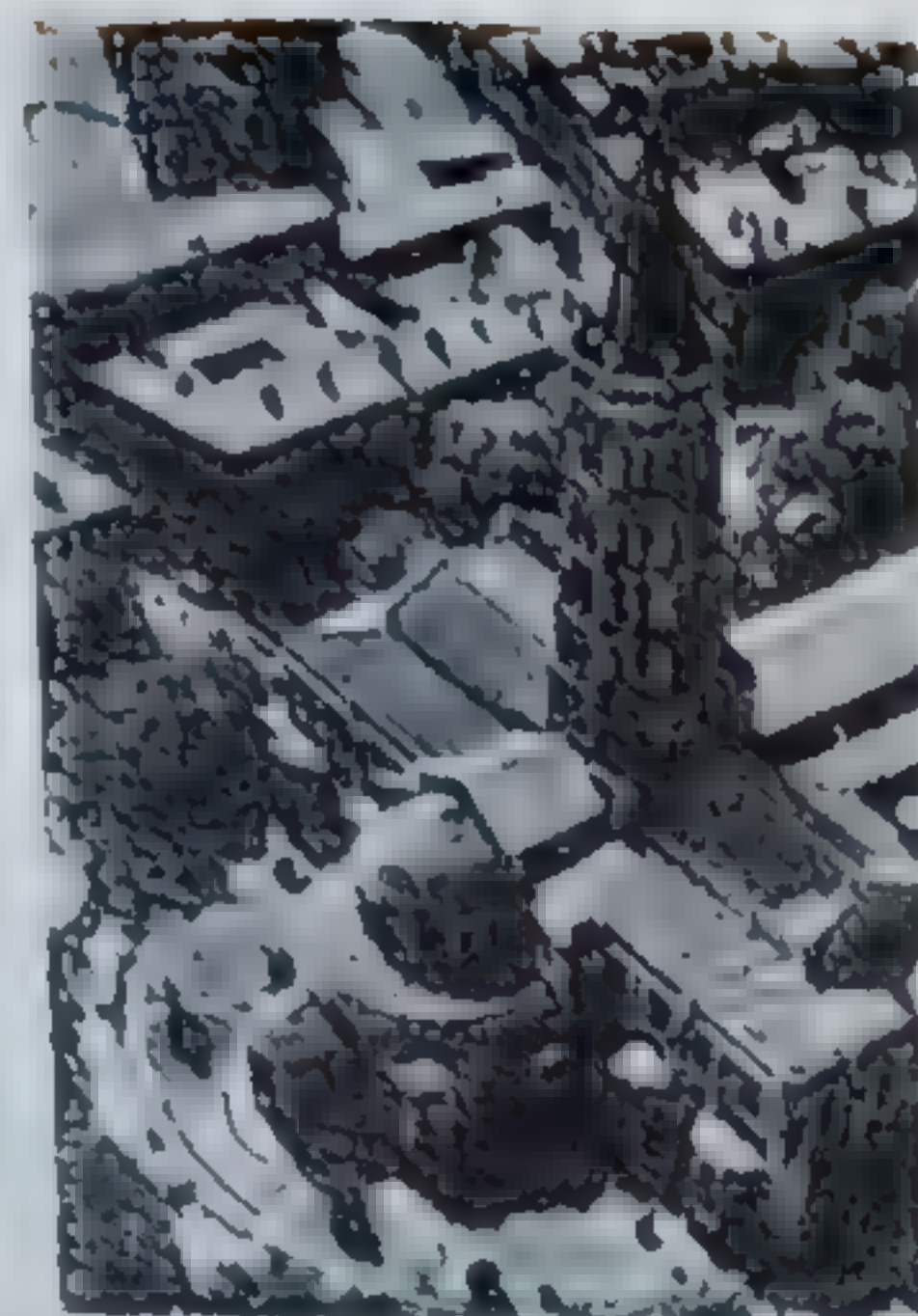


Regiunea Ronului
141. Sânta Trophima din Arles. Apostolii de pe fațadă (Yan)

Regiunea Ronului
142. Saint-Gabriel (Foto Boudol-Lamolle)



Languedoc și Aquitania
 Saint-Sernin, Toulouse. 143. Absida.
 144. Nava (Foto Yan)
 Santiago de Compostela (Spania).
 145. Transeptul (Foto Yan)



143



144



145



Saint-Front din Périgueux. 146. Cupolele (Foto Boudot-Lamolte)



Fontevrault. 147
 Nava (Foto Yan)

Poitou și Saintonge

Melle. 148. Fațada (Foto Jean Roubier). Saint-Jouin-des-Marnes. 149. Fațada și zidul sud al navei (Foto Franceschi-Zodiaque). 150. Nava și corul (Foto F. Michel-Zodiaque). 153. Prima travee a corului (Foto Franceschi-Zodiaque). Aulnay. 151. Transeptul și nava, văzute de la cor (Foto Franceschi-Zodiaque). Saint-Savin-sur-Gartempe. 152. Elevația sud a navei (pe boltă: frescele romanice) (Foto Franceschi-Zodiaque)

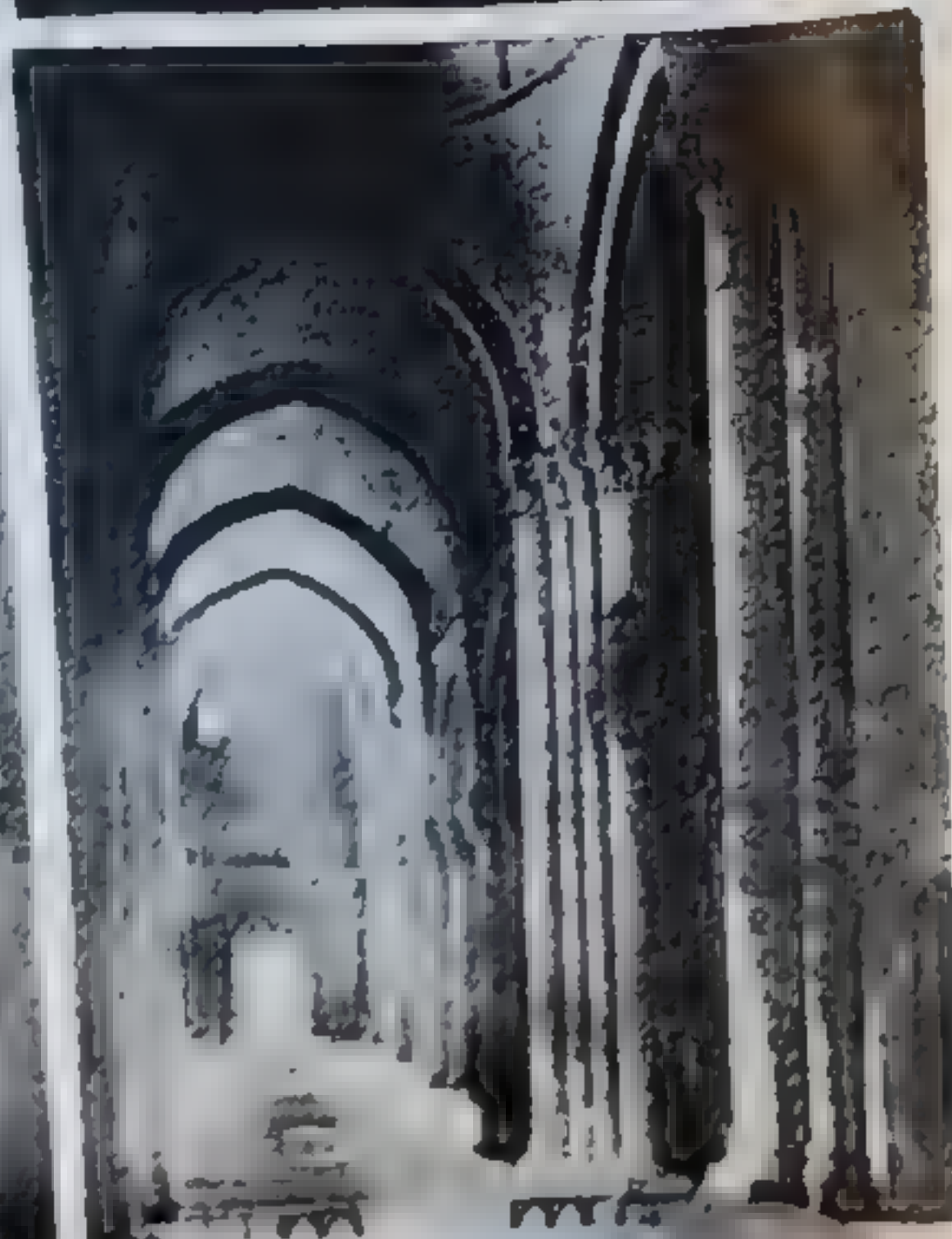
148



149



150

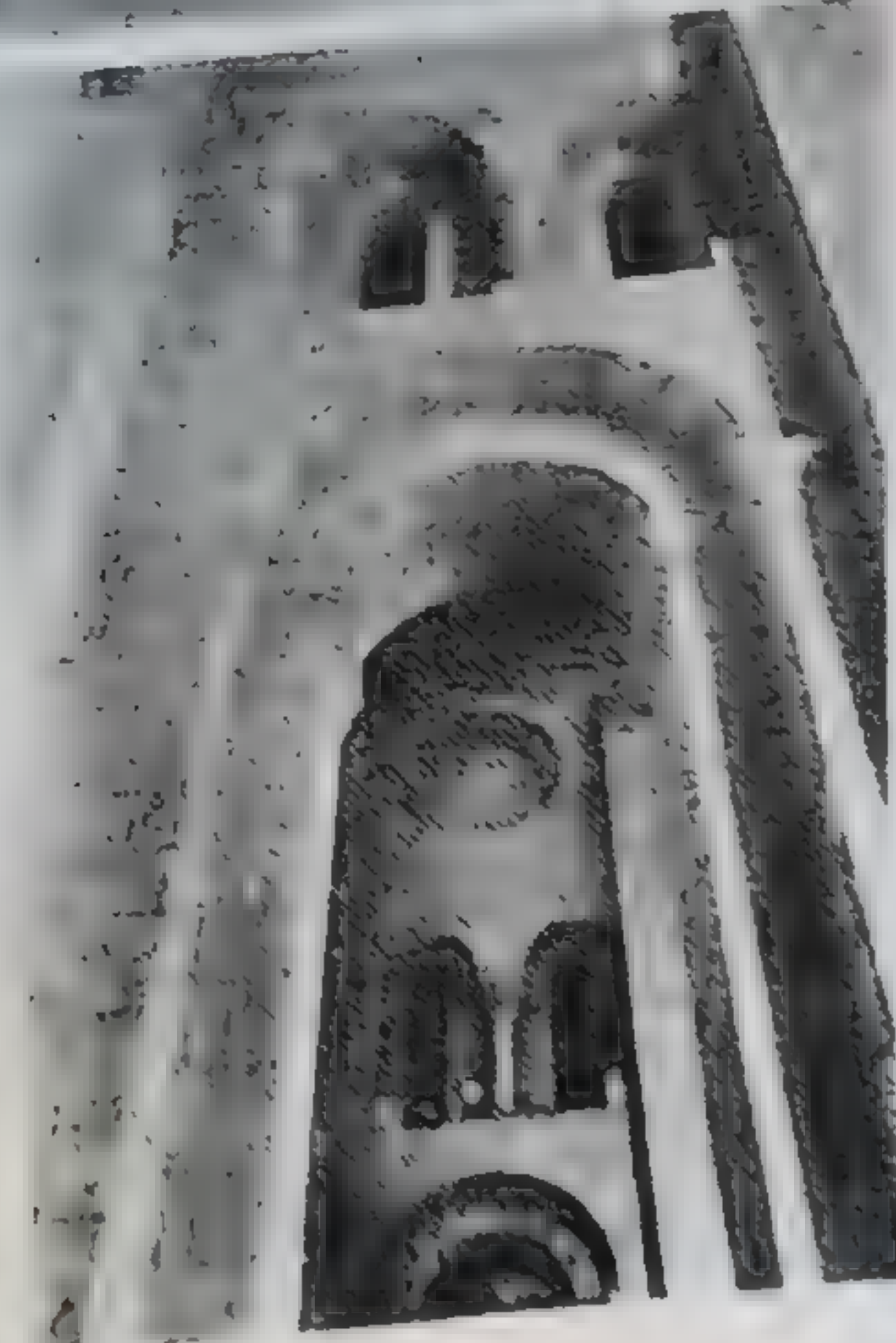


151



152

153



Saint-Savin-sur-Gartempe. 154. Vedere asupra transeptului
(Foto Franceschi-Zodiaque)



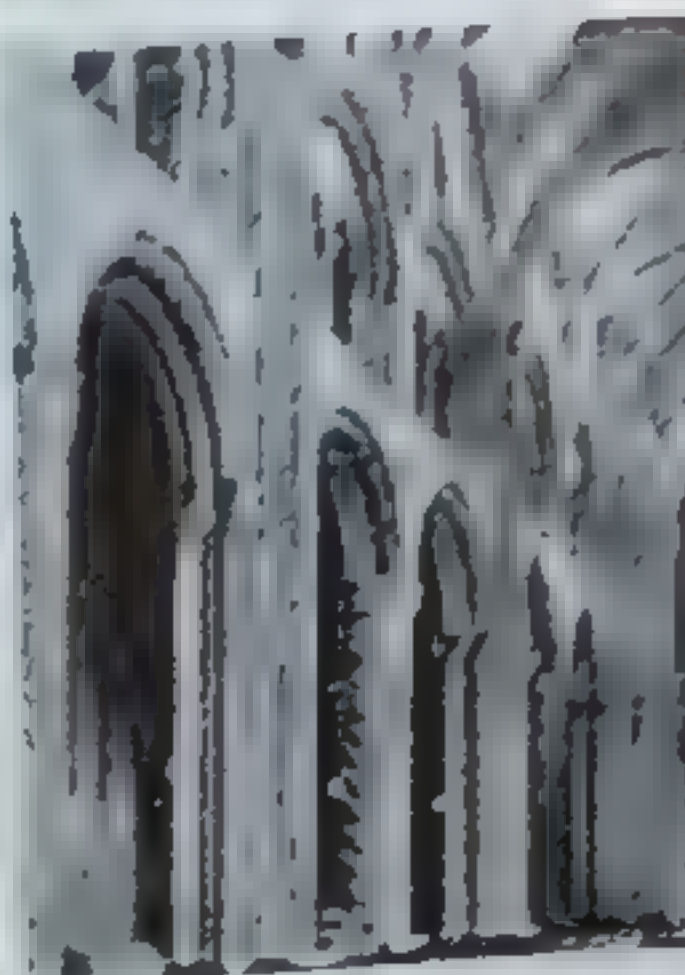
Aulnay. 155. Cupolă a transeptului (Foto Franceschi-Zodiaque)

Aulnay. 156. Fațada occidentală (Foto Franceschi-Zodiaque)



157

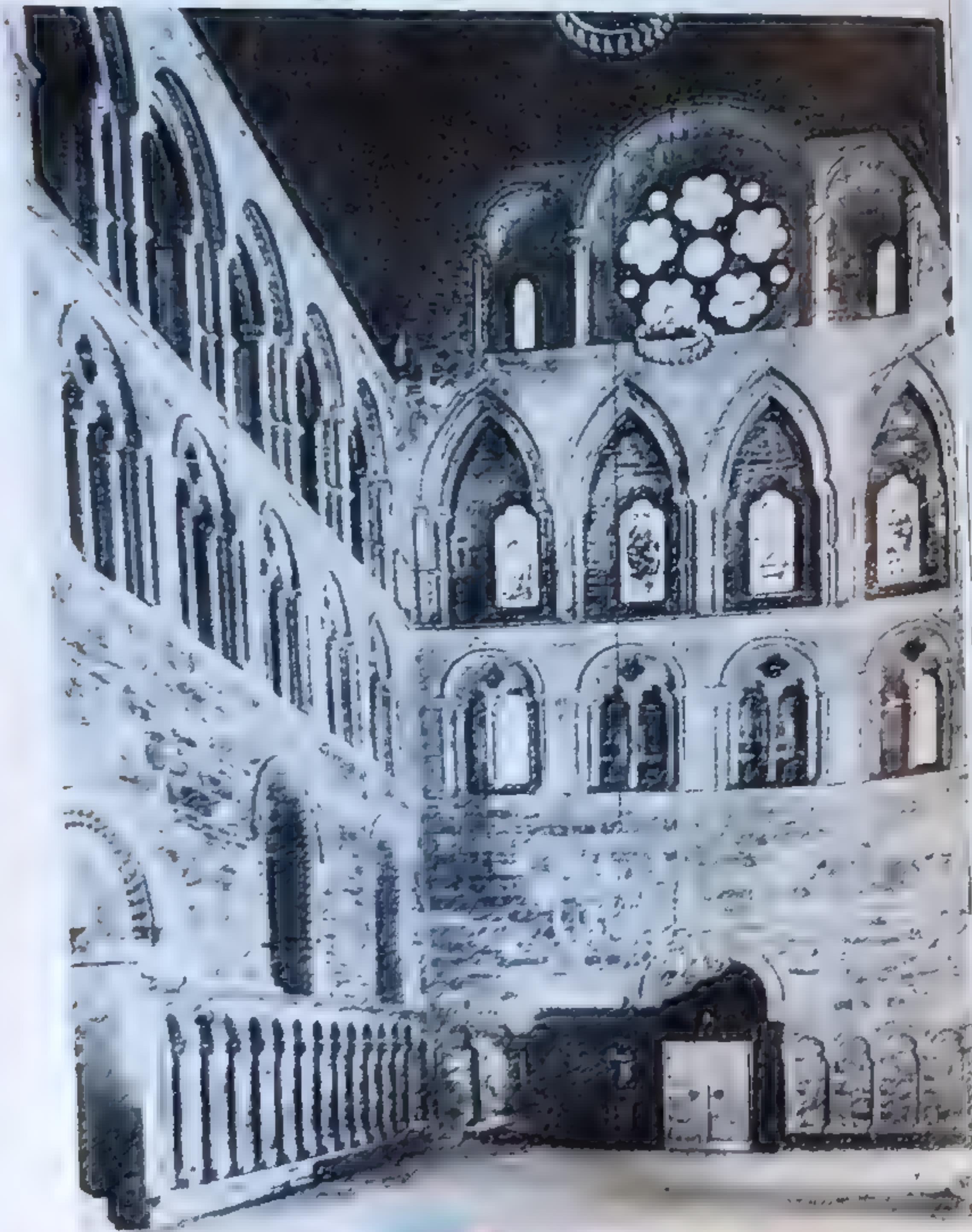
158



Zona septentrională. Arta normandă și expansiunea ei
157. Catedrala din Durham (Anglia). Nava (Foto British Council)
Decor cu zigzaguri și bastonase frunte. 158. Catedrala din Durham
(Foto E. H. Crossley-National Buildings). 159. Lindisfarne (Anglia)
160. Waltham (Anglia) (Foto National Buildings)



161. Trondjhem (Norvegia). Transeptul (Foto Thor Melhuus)



Zona septentrională, Țările de Jos meridionale
162. Catedrala din Tournai (Foto Boudot-Lamolte)





164. Speyer, Catedrala. Arta Imperială în Germania
165. Speyer (Foto Jean Roubier)

164, 165. Maria Laach (Foto Boudol-Lamolte)



166. Merbach (Cursul superior al Rinului)
(Foto Yan)



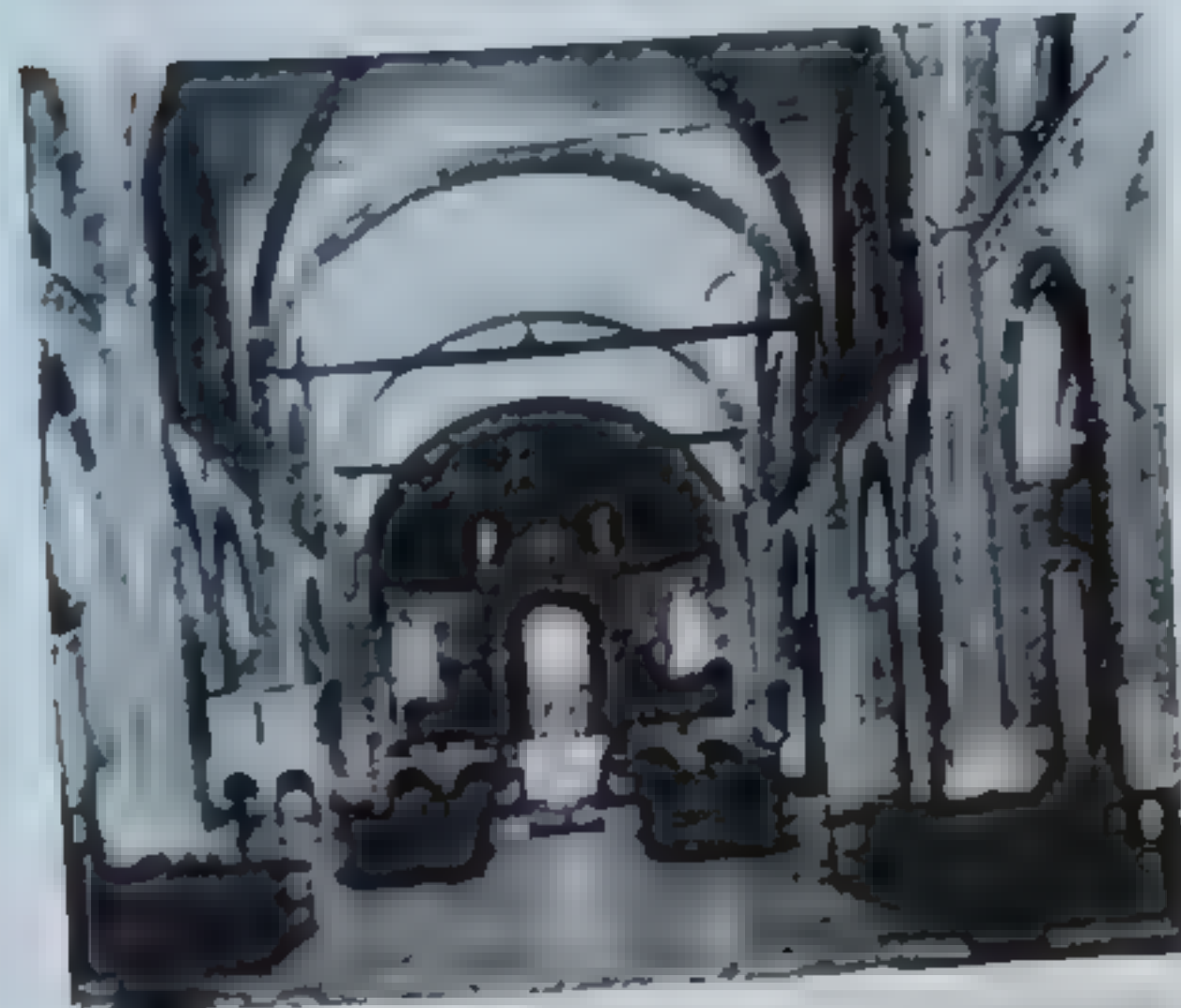
167. Merbach (Cursul inferior al Rinului)
(Foto Yan)



Zona mediteraneană,
Italia
169. Pomposa (Foto
Anderson-Giraudon)
170. Pisa (Foto An-
derson-Giraudon)



171. Sant'Ambro-
gio din Milano (Foto
Jean Roubier)



172. Fiesola (Foto
Anderson-Giraudon)
173. San Miniato
Florența (Foto Jean
Roubier)





174. San Nicola din Bari (influența artei pisane pe teritoriul bizantin) (Foto Boudot-Lamotte)



175. Catedrala din Modena (Foto Allnart-Glendon)



Zona mediteraneană. Spania
176. Santiago de Compostela. Colaterală (Foto Yun)



177. San Isidro din León. La Puerta del Cordero (Foto Yan)

Țara Sfântă
178. Sfântul Ion din Beirut (Foto Pillement)





179 Moissac. Imă mea lui Cristos de pe timpan (Foto Yan)

Chauvigny: Capite-
luri. 180, 182, 185.
Foto Franceschi-Zo-
diac. 181, 183, 184.
Foto Jean Roubier

180

181







Saint-Benoît-sur-Loire: Capiteluri.
186, 187, 188, 189
(detaliu din 188)
(Foto Jean Roubier)

186



187



188



189



Aulnay. 190. Bol-
țari, fațada meridio-
nală

Aulnay. 191. Boltari, brațul sudic al transeptului. (Foto Franceschi-Zodiaque)

191



Carennac. 192. Timpanul (Foto Jean Roubier)

192



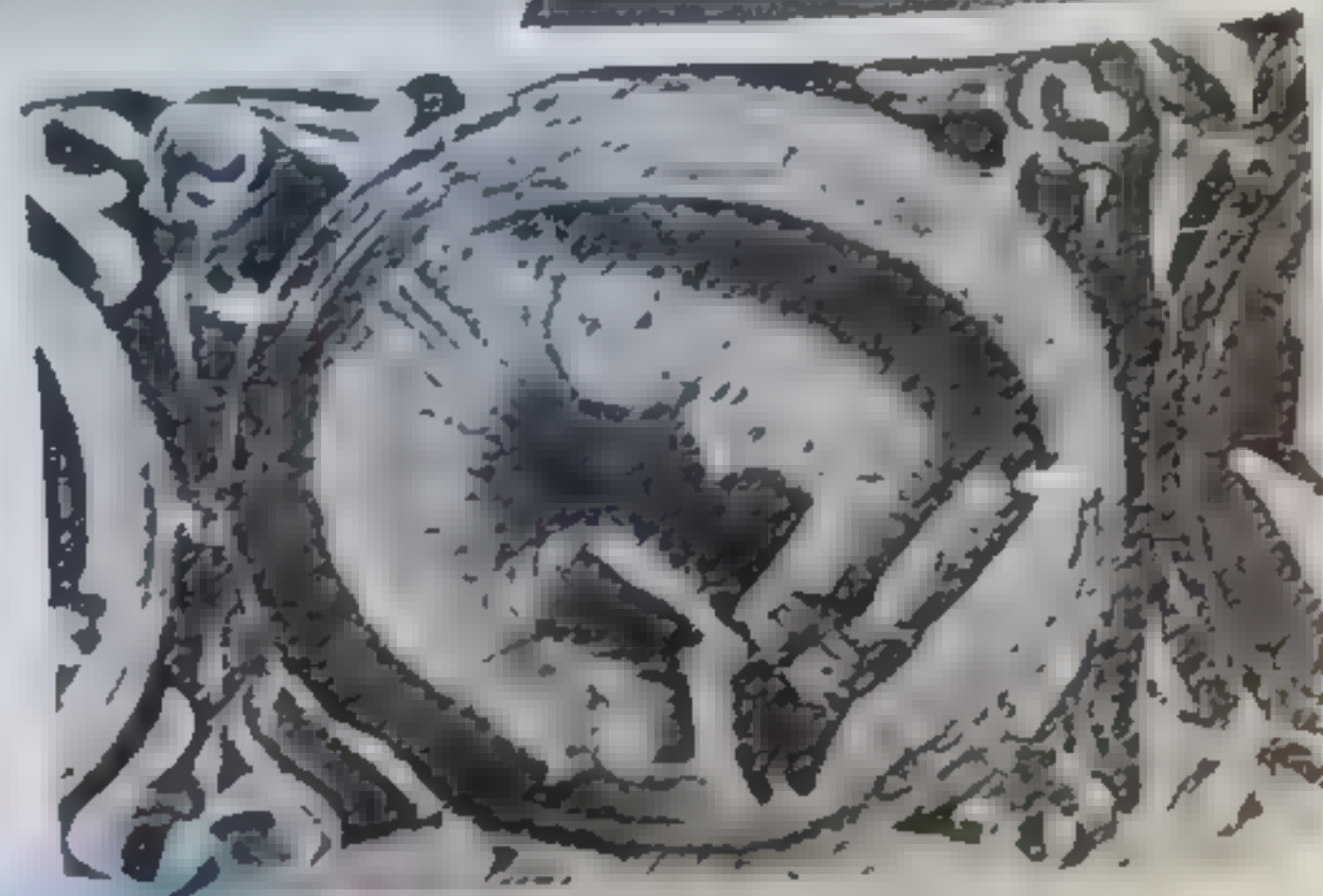
193. Vézelay. Timpanul nartexului (Foto Jacques Boulay)



194. Sainte-Foy din Conques. Timpanul (Foto Yan)



195. Vézelay. Omul cerc (arhivolta timpanului nartexului) (Foto E.-M. Janet Le Gaisne)



196. Autun. Dansul morților (Timpan) (Foto Pierre Devigny)



197. Souillac. Pro-rocul Isaia (Foto Jean Roubier)

198. Saint-Sernin. Semnele Leului și Berbecului. Muzeul din Toulouse (Foto Boudot-Lamotte)



199. Autun. Eva. Muzeul Rollin (Foto Jean Roubier)



200. Pagină din albumul de desene al lui Villard de Honnecourt. Biblioteca Națională, Paris (Foto Bulloz)

Ornamentul împletit, variante.
201. Aulnay (Foto Pierre Devigny)

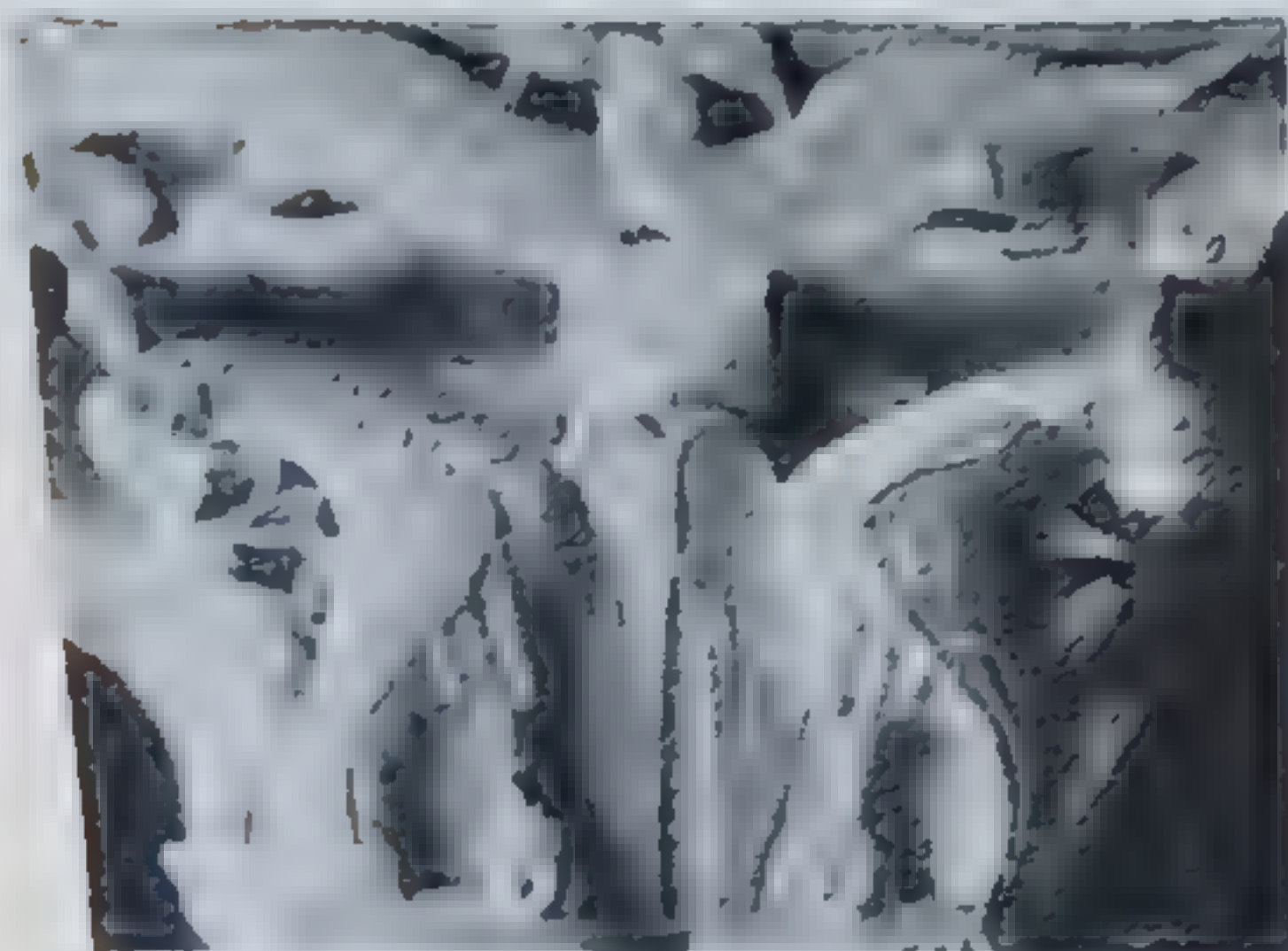




Palmata, varianti
202. ¹Saint-Dié, Ca-
tedrale (Foto Girau-
don)



203. Saint-Sernin
(Foto Pierre Devl-
noy)



204. Moissac (Foto
Boudot-Lamotte)



205. Aulnay, (Foto
Pierre Devlnoy)



Armenio, Georgia si
paralelismu

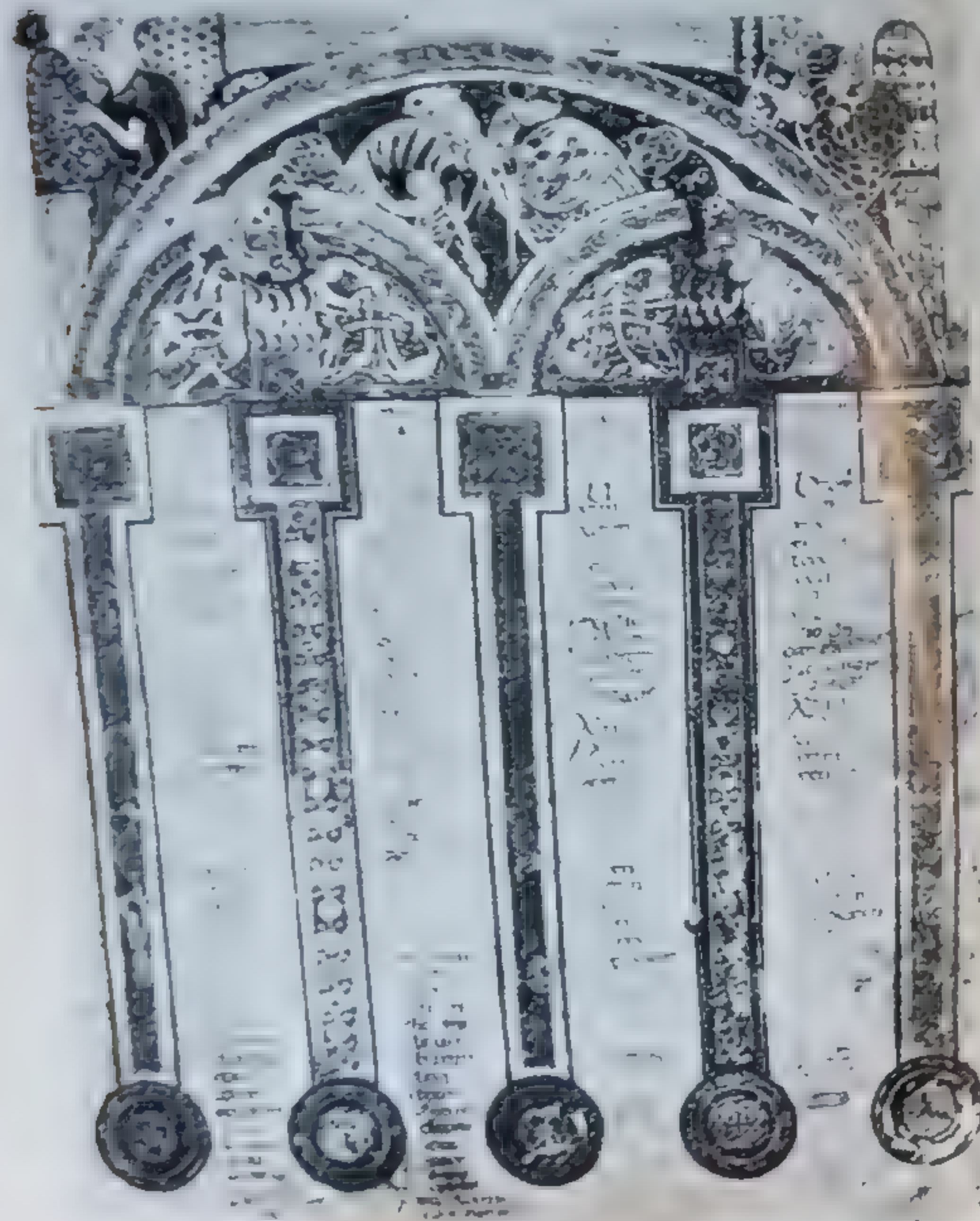
Capitelul portalului
vestic de la Ertaz
minda (206) și fe-
reastră catedralei
din Mzet (207). Fi-
gură sculptată de pe
trompa cupolei de
la Kumurdo (208)
și Sainte-Foy din
Conques (209) (Foto
Boltrusaitis)



210. Aulnay (influența Islamului) (Foto Franceschi-Zodiagu)



Irlanda.
 211. Book of Kells (Trinity College, Dublin), tabla de canoane
 (Foto Belzeaux-Zodiaque). Vezi de asemenea ilustrațiile 7, 8, 9, 10



212. Cluny. Capitelul cu Adam și Eva (Foto Jean Roubier)



Statue de saint Pierre le pèlerin.
 Musée, Orléans.
 12. - Musée de la Ville
 (Orléans).



Statue de saint Pierre le pèlerin.
 Musée, Orléans.

215. Ansamblu (Foto Jean Roubier)





San Isidro din León (Spania)
 Capiteluri ale criptei (216, 217)
 Figuri de la portal. San Isidro (218), San Pelayo (219) (Foto Yun)



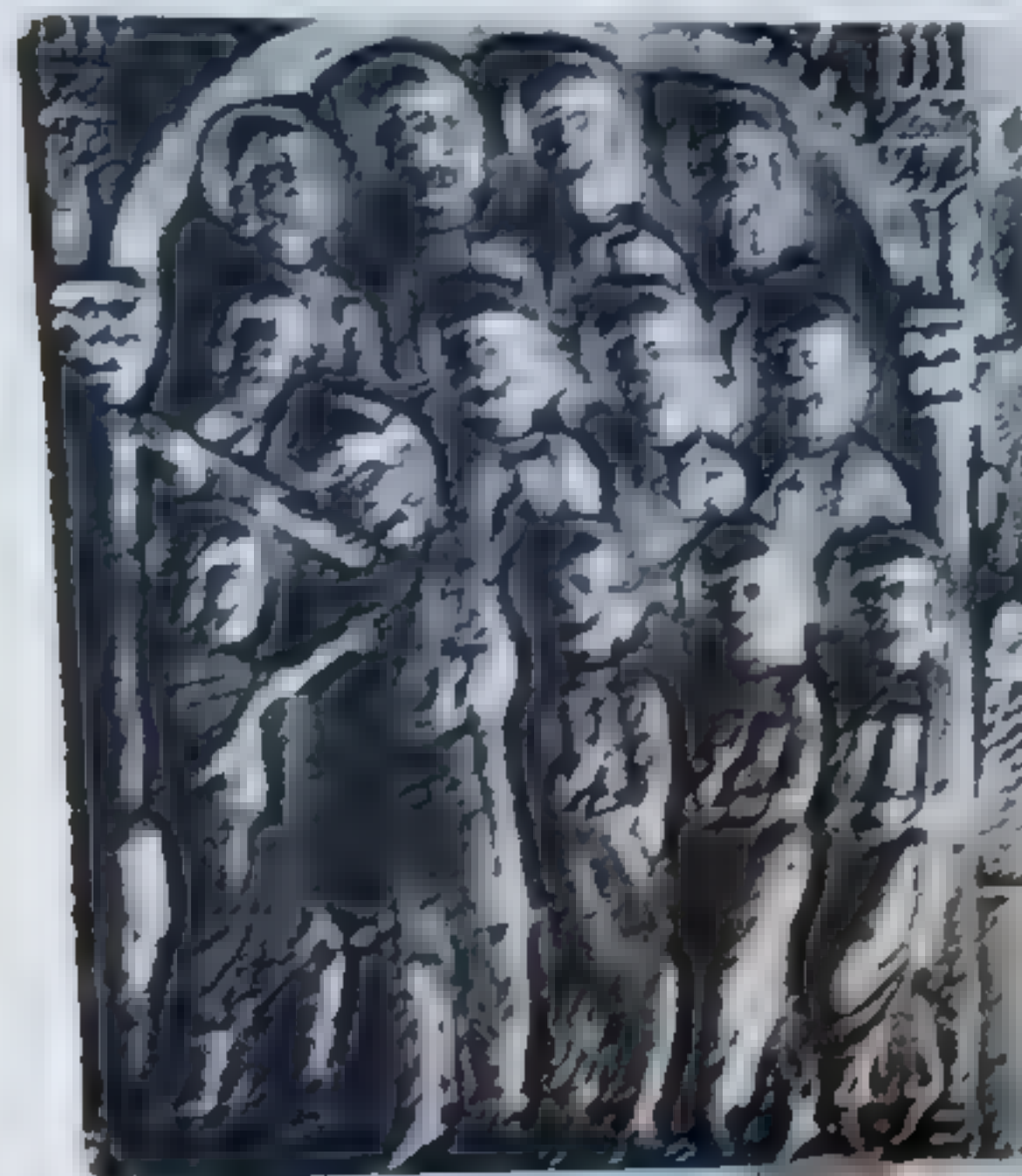


San Domingo din
Silos (Spania).
220. Punerea lui
Cristos în mormânt.



223

221, 223 (detaliu). Sfântul Toma ne-
credinciosul (Foto Jean Roubier)



222. Apostolii. Mu-
zeul din Toulouse
(Foto Boudol-La-
motte) 1 1/2 1/2



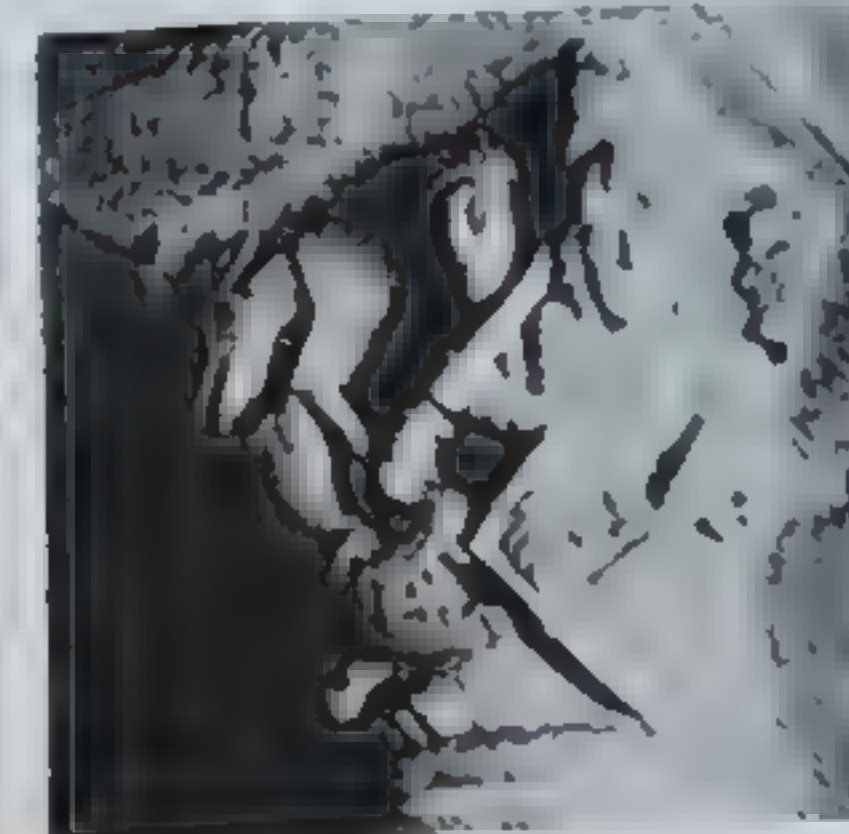
224. Moissac. Tim-
panul (Foto Yan)
225. Saintes. Arhi-
voltele abației Sain-
te-Marie-des-Dames
(Foto Roger-Viollet)



226. Chadenac. Por-
talul (Foto Yan)



Saint-Nectaire. Capiteluri: Invitatul izgonit de la banchet (227).
Moise salvat din valuri (228) (Foto Archives Photographiques). Notre-
Dame-du-Port, Clermont-Ferrand. Capitel: Lupta dintre Virtuți
și Vicii (229 și 231, detaliu) (Foto Archives Photographiques). Mozat
Capitel: Femeile Sfinte (230 și 232, detaliu) (Foto Jean Roubier)





229



230

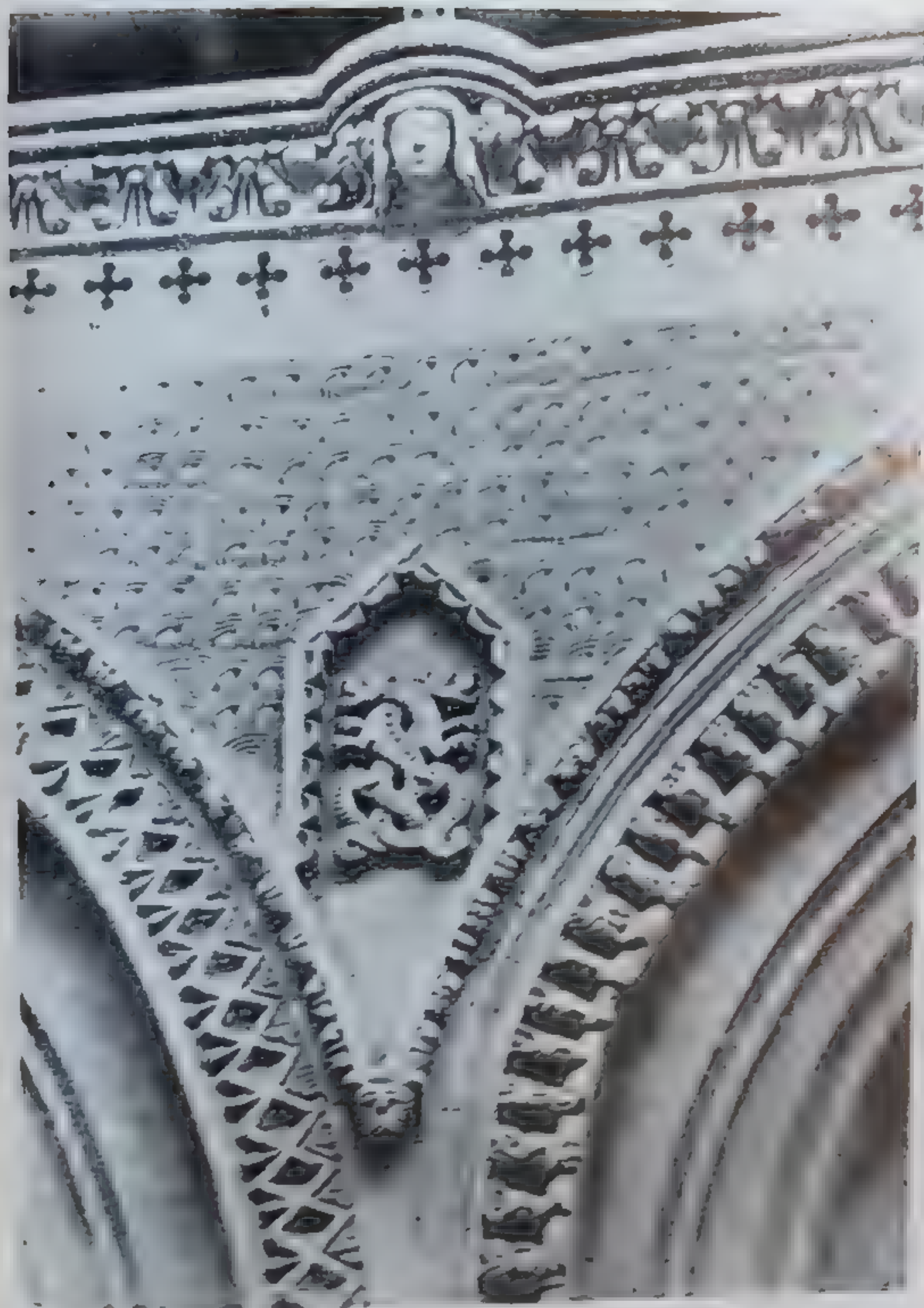
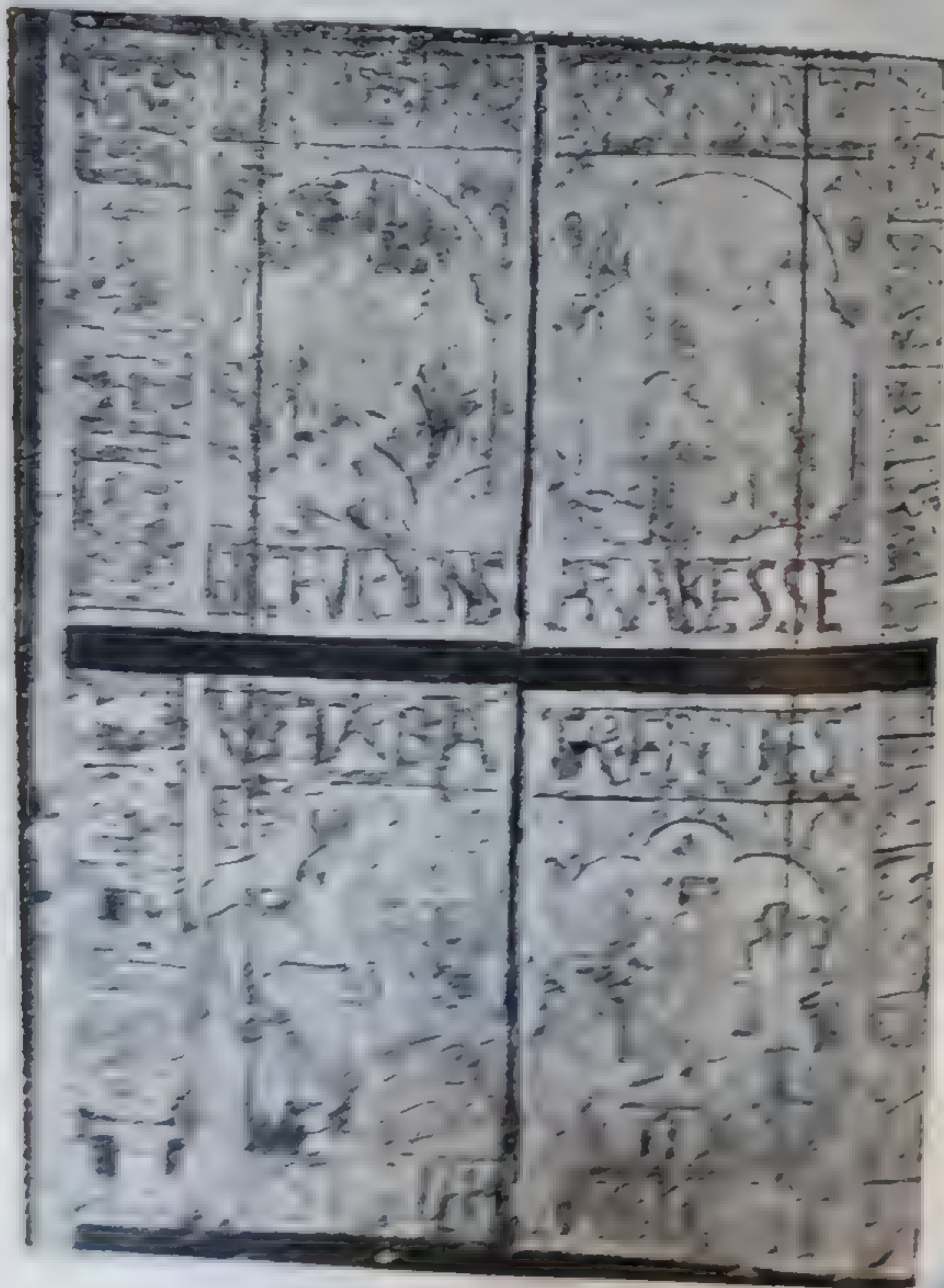


232



231

233. Notre-Dame din Puy.
 Porți de lemn decorate cu reliefuri figurate în mēplat
 (Foto Zodiaque)



234. Bayeux. Ecoansoare ale catedralei
 (Foto Archives photographiques)

Germania

235. Extern. Coborirea de pe cruce (Foto Bildarchiv Marburg)



236. Saint-Gilles din Gard (Foto Yan)





Italia
237. Pavia, San Michele (Foto Brogi-Giraudon)



238. Pavia, San Pietro-nel-cielo-d'oro (Foto Alinari-Giraudon)

239



240



239. Modena, cattedrale (Foto Alinari-Giraudon)

240. Verona, cattedrale (Foto Alinari-Giraudon)



241. Detaliu din ilustrația 240: Una din figurile portalului Ovisiero (Foto Anderson-Giraudon)



242

242 și 243, detaliu, Parma, catedrala, Coborîrea de pe cruce (Foto Alinari-Graodon)

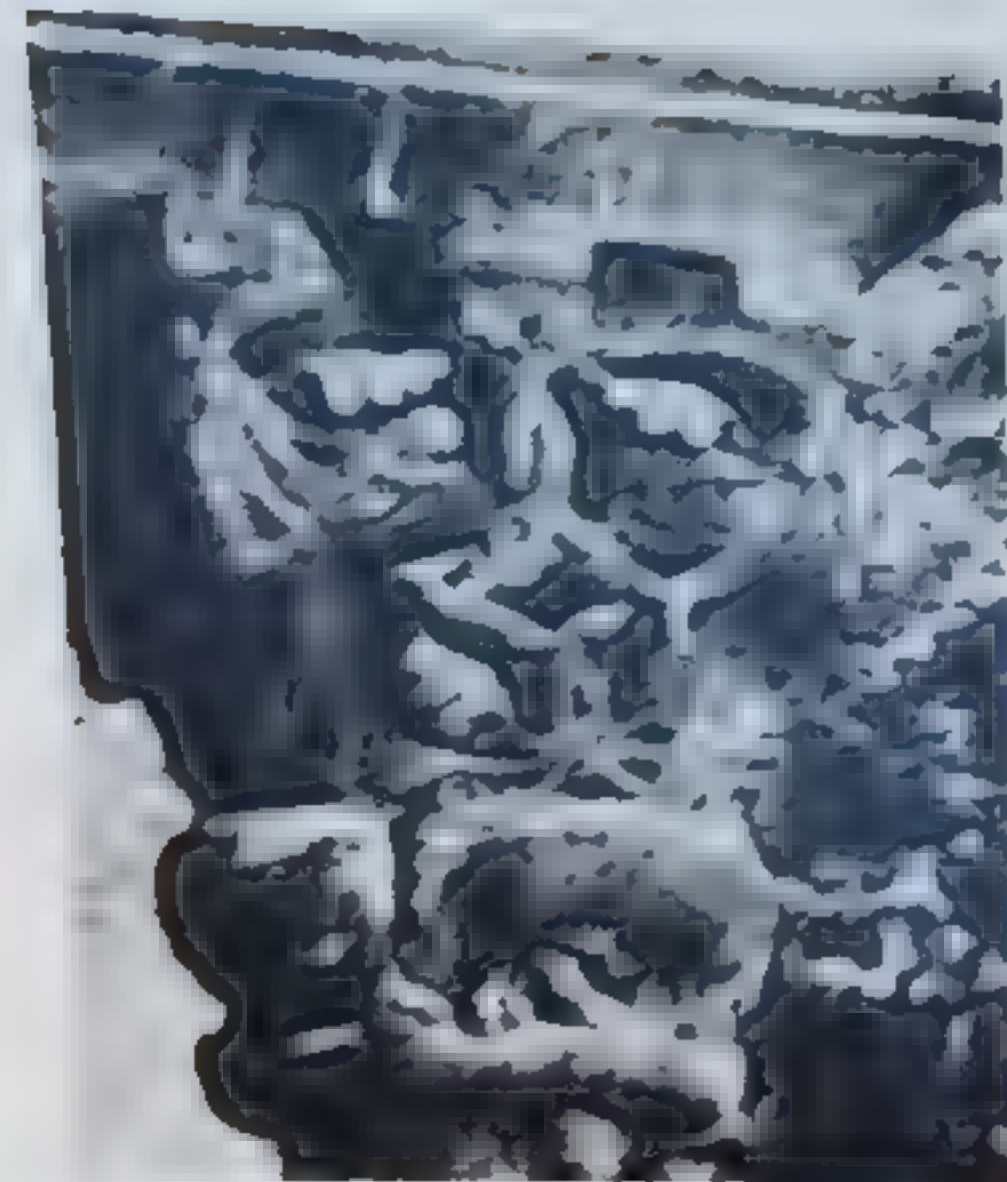


243



245

246



247

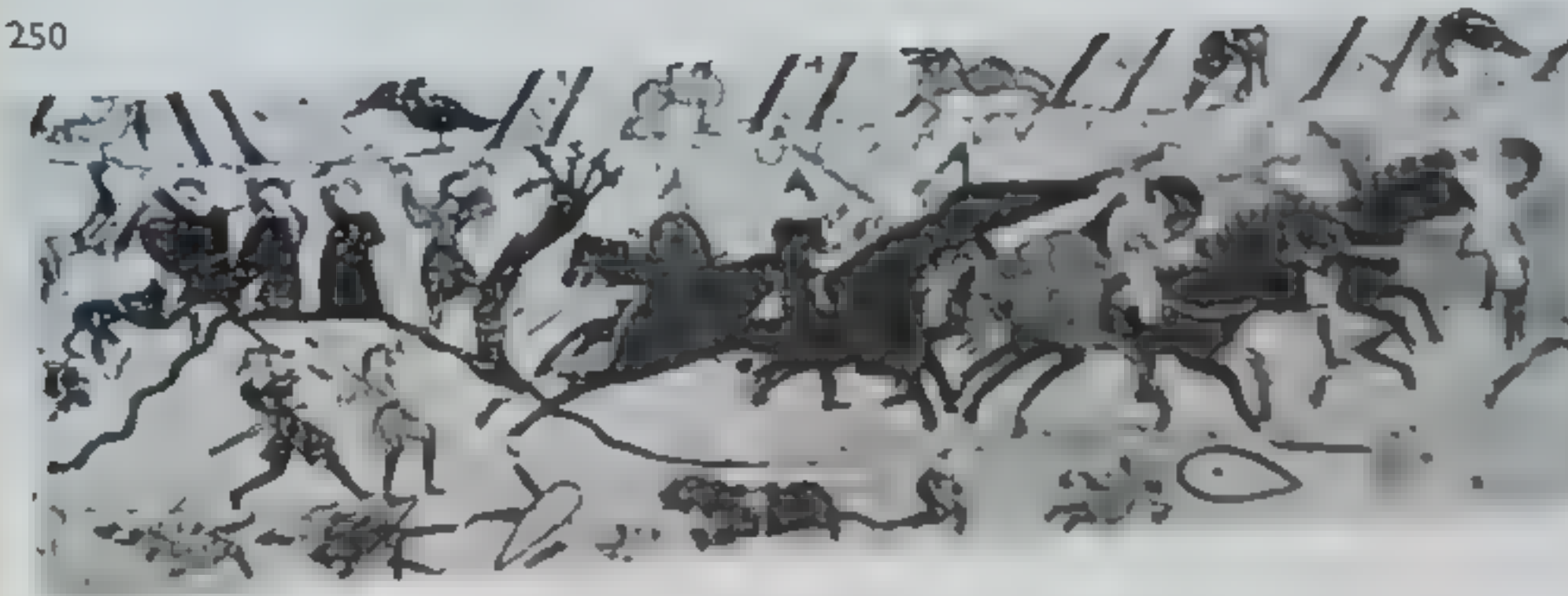


Spania
245. Gerona. Relieful de la claustrul catedralei (Foto Jean Roubier)
246, 247. Sant Cugat del Valles. Capiteluri ale claustrului (Foto Yan)



248, 249

250



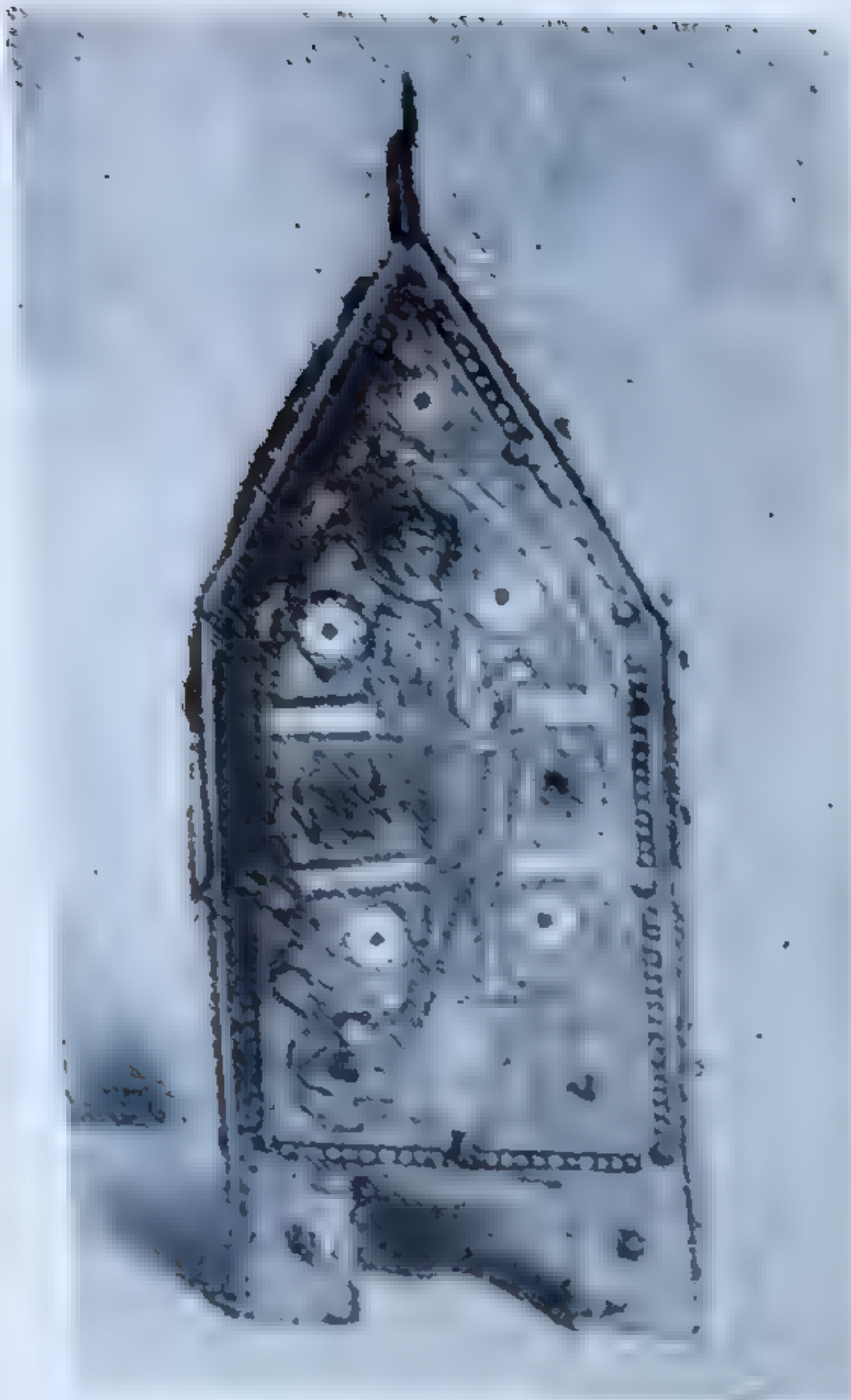
248, 249, 250. Tapiseria Reginei Mathilde (detalii). Vechiul
al catedralei din Bayeux (Foto Giraudon)

251. Evangheliarul sfântului Bernward: Închinarea celor trei regi,
Tezaurul catedralei din Hildesheim (Germania)

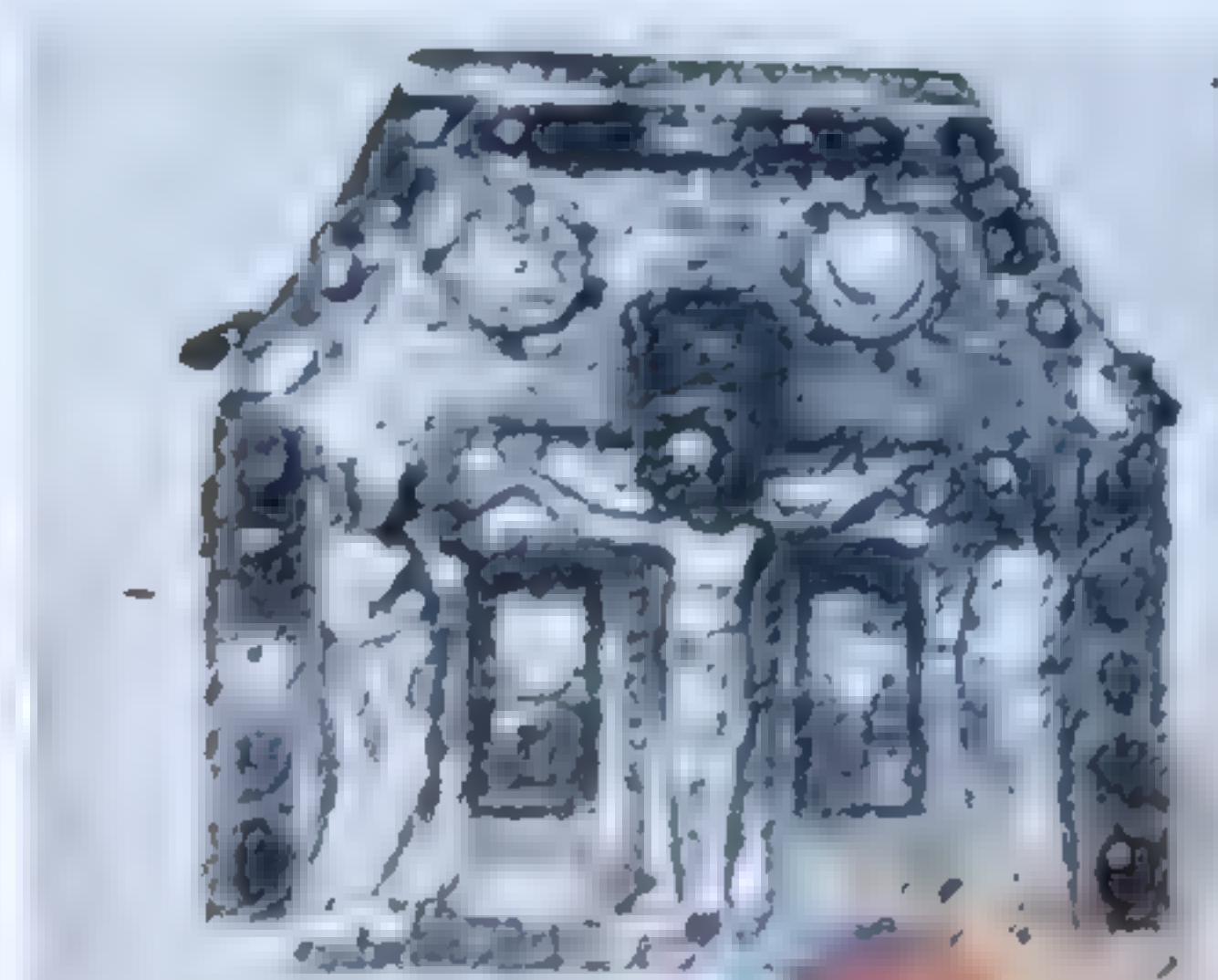


252. Registrum Gregorii: Otto al II-lea, Muzeul din Chantilly
(Foto Bulloz)





253. Raclă (artă din
ținutul Limousin)
pinion. Muzeul Lu-
vru (Foto Archives
photographiques)



Relievarul lui Pepin
de Aquitania: văzul
din față (254), re-
versul (255 și 256,
detaliu). Tezaurul
din Conques (Foto
Archives photogra-
phiques)



255

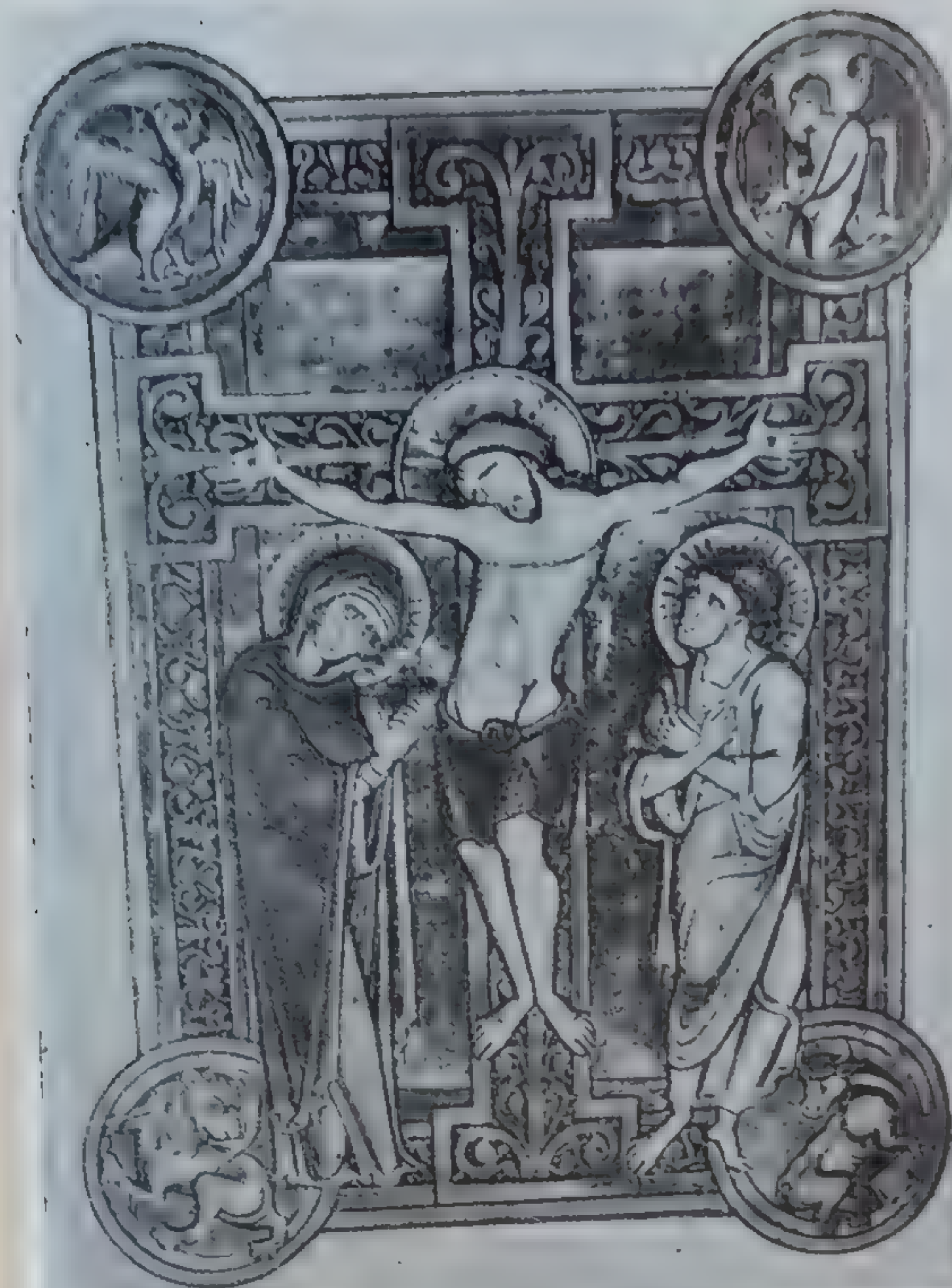


256



257. Racla martei
riului sfintei Fausta.
(artă din ținutul Li-
mousin), fața. Mu-
zeul Cluny (Foto
Archives photogra-
phiques)

258. Emailul lui Geoffroy Plantagenetul.
Muzeul din Mans (Foto Bulloz)



259. Miselul lui Berthold (Școala din Weingarten). Pierpont Morgan
Library, S. U. A. (Fotografia bibliotecii)



260

Pictură romanică

Sant-Climent din Tahull (Spania)

260. Detaliu: Îngerul și Taurul sfântului Luca

261. Detaliu: Îngerul sfântului Ioan și serafimul

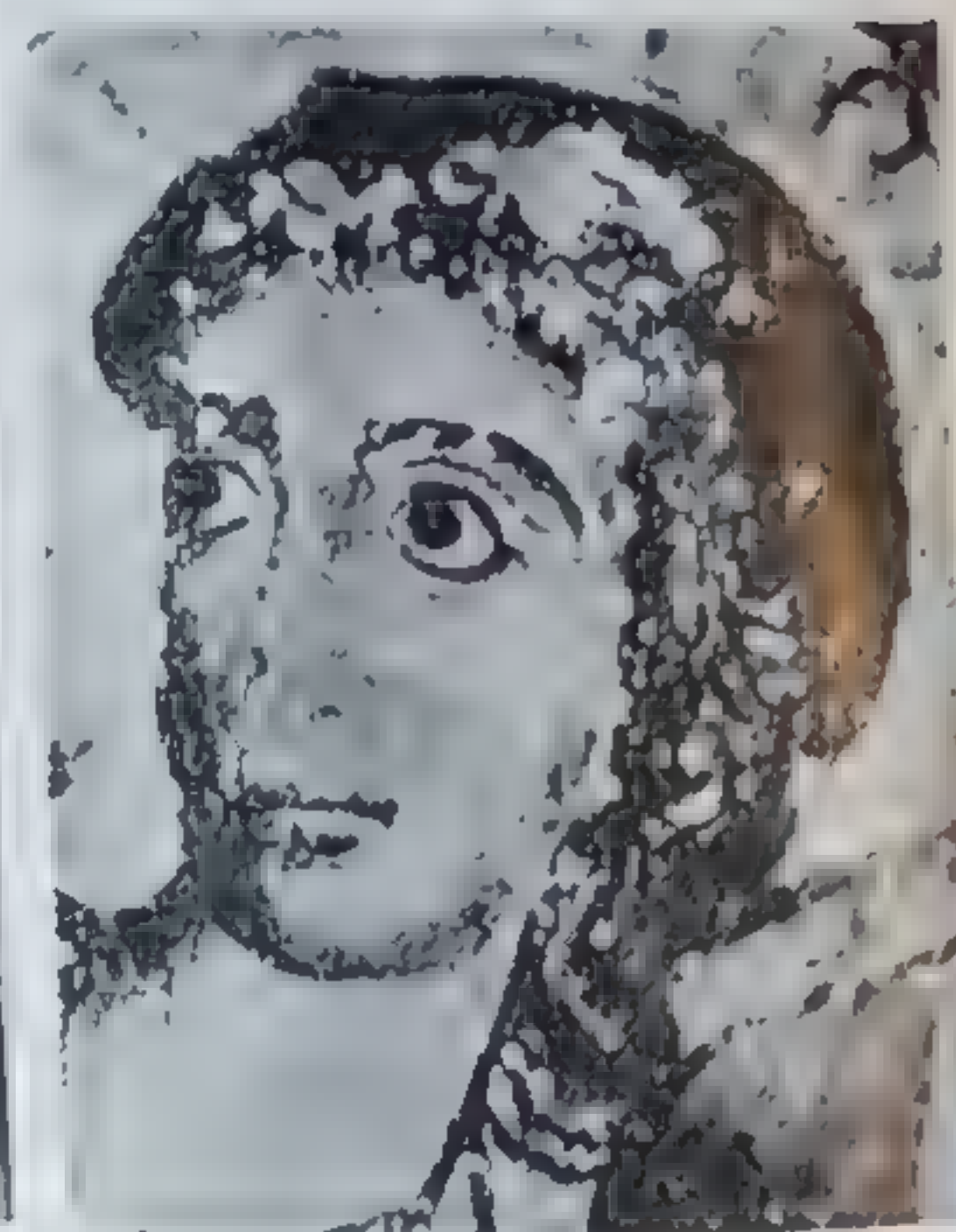
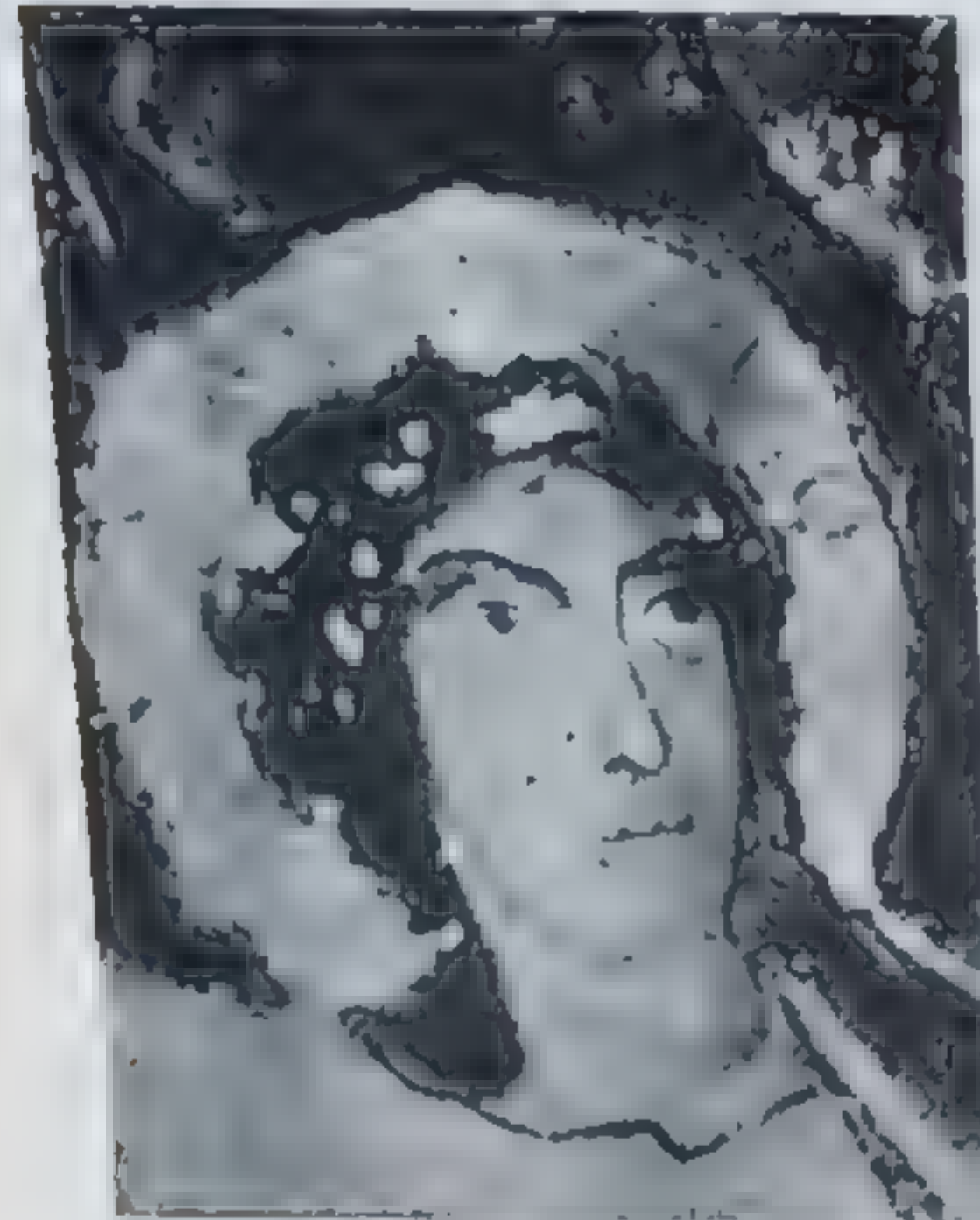
(Foto Yan-Zodiaque)



262. Îngeri. Muzeul de artă al Cataloniei,
Barcelona (Foto Jean Roubier)

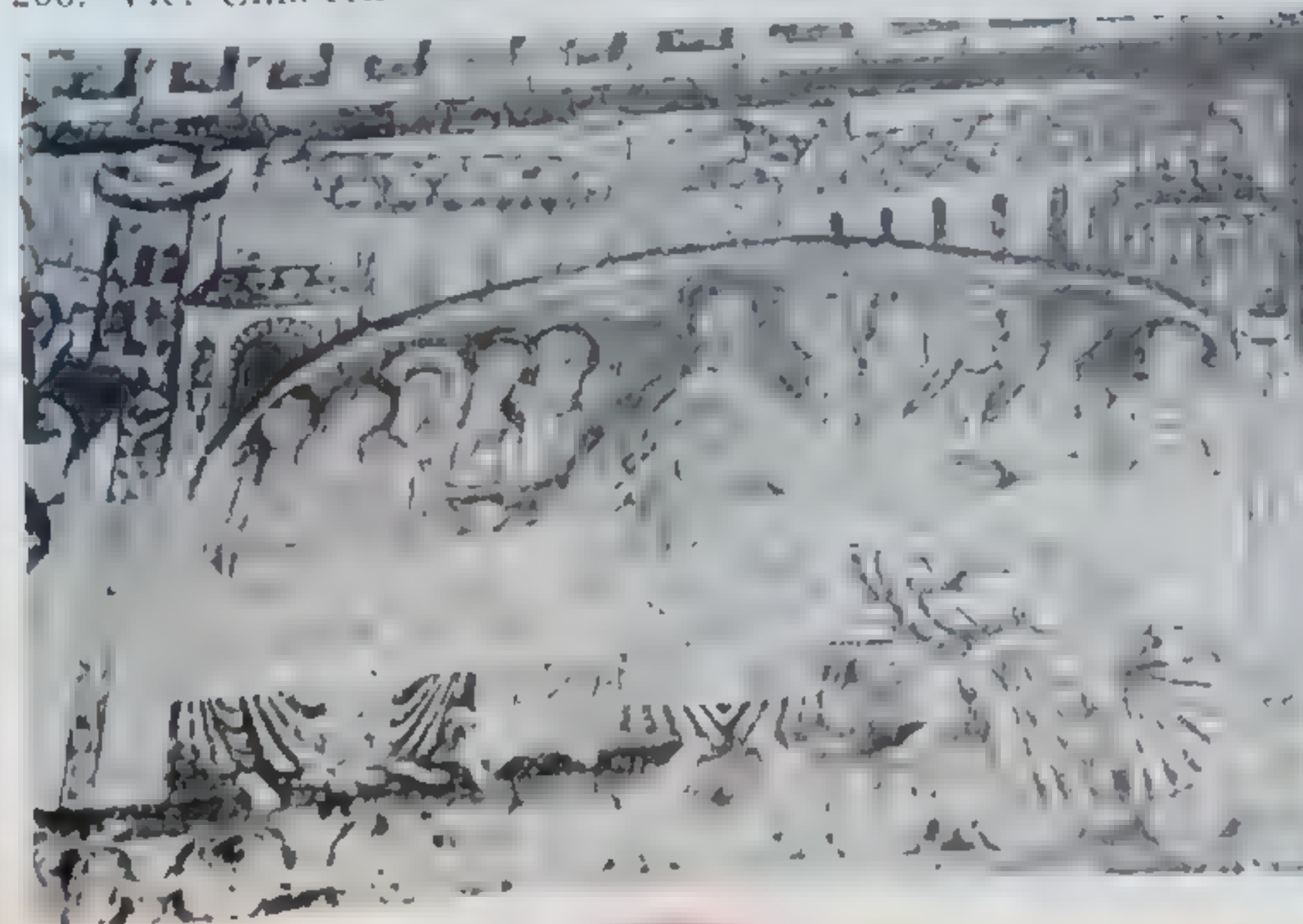


Notre-Dame din Puy
263, 264. Capete de ingeri (Foto Archives photographiques)



Pictură romanică
265. Saint-Savin-sur-Gartempe. Turnul Babel

266. Vic. Cina cea de taină (Foto Pierre Deninoy)





Pictură romanica
267. Saint Savin-sur-Gartempe. Dumnezeu binecuvântându-l pe Noe
(Foto Pierre Desnoy)

teristică de a implica două planuri unul în celălalt, partiul concentrat al rotodelor sau cvadrilobilor în partiul alungit al bazilicelor și, în general, de a disimula planul interior într-un plan exterior care nu i se suprapune, cu ajutorul unor enorme zidării intermediare, așa încât o clădire aparent rotundă sau pătrată poate ascunde dincolo de zidurile sale un cvadrilob complicat la rîndul lui cu alți lobi secundari. Un fel de geniu al ascunzătorii pare să fi înmulțit și disimulat cotloanele la nesfîrșit. Este vorba, de fapt, de opoziția dintre două forme de spirit. Același lucru se întîmplă în cazul artei musulmane. După cum se știe planul moscheelor se caracterizează prin juxtapunerea mai multor nave egale în lungime și lățime. Izolînd unul din aceste elemente înguste, porticul transversal spre care se deschid toate celelalte și care nu poate fi numit transept, în sfîrșit proeminența infimă a mihrabului, se obține un fel de extras filiform al planului bazilical: dar această operație a spiritului, care dă naștere unui monstru arhitectural, nu se potrivește cu realitatea. Originalitatea acestor săli uriașe și a colonadelor lor nedefinite stă în principiul unei extinderi neterminate, al unei repetiții a cărei monotonie colaborează la caracterul lor de măreție. Echilibrul, masele și chiar decorul se supun, la rîndul lor, altor legi.

Dezvoltarea și organizarea planului bazilical sînt caracteristice pentru arhitectura romanică, dar planul concentrat, imitat după vechile monumente funerare, adoptat de arta creștină pentru capelele dinastice și baptiserii, a cunoscut și el în arta romanică o nouă vitalitate prin imitarea rotondei construită de împăratul Constantin la Sfîntul Mormînt². Capela palatină de la Aachen era fără îndoială legată de tipul funerar al tuturor acestor edificii, dar prin intermediul bisericii San Vitale din Ravenna. Aceasta inspirase la rîndul ei monumente de același gen la Nijmegen, Ottmarsheim

(1045), Mettlach. Rotonda construită la Dijon, încă de la începutul secolului al XI-lea, de abatele de Saint-Bénigne demonstra originalitatea unui partiu monumental care asociază planul circular cu planul bazilical. Cea din Neuvy, construită la întoarcerea din pelerinajul în Țara Sfântă a lui Eudes de Déols, și clădirile din aceeași familie dovedesc puternica obsesie pe care o exercită înaintea Cruciadelor mormântul lui Cristos. Se construiesc rotunde în întreaga Europă (Sfinta Cruce din Praga și Sfinta Maria din Vyšehrad), iar încrucișarea transeptului de la biserica din Ferrière-en-Gâtinais, cu boltă în ogivă, este tot un portic inelar. Acest plan aparține însă mai degrabă trecutului artei romanice.

Același lucru se poate spune despre planul triconc sau treflat, care pot fi considerat (fără ca în felul acesta să-i explicăm originea³) ca un cvadrilob căruia îi lipsește lobul inferior, înlocuit fiind de o navă. Bisericile cu absidă fără absidiole și cu brațele transeptului rotunjite desenează o altă figură. Este vorba de un partiu întâlnit mai frecvent în Renania decât în alte părți, care va păstra o oarecare vigoare pe teritoriul de expansiune carolingiană imediată, transeptul rotunjit reapărind în câteva monumente gotice din secolul al XII-lea. Bisericile de pelerinaj nu puteau să-l adopte deoarece aceasta ar fi însemnat să se înconjure cu o centură de ziduri continuă. Ele aveau însă nevoie de mai multe accese ca și de mai multe capele și de o bună repartitie a lor. Planul sanctuarului și al absidei, așa cum fusese definit de bazilica lui Hervé din Tours, de catedrala lui Etienne al II-lea din Clermont și de biserica Saint-Philibert din Tournus, răspundea tuturor acestor necesități primordiale.

Structura boltilor și a suportilor corespunde programelor vaste pe care le cunoaștem în primul rind din geometralul planurilor. Secolul al XI-lea experimentase principalele soluții de acoperământ în piatră; secolul al XII-lea le

dă o rigoare clasică și, datorită navelor mai vaste, dimensiuni mai îndrăznețe, și introduce un nou profil al boltii în leagăn. Se renunță la procedeul boltilor transversale, pe care arta gotică le va relua în anumite cazuri deasupra navelor laterale, desigur ca element de susținere: biserica cisterciană de la Fontenay, un mic grup de biserici din sudul regiunii Champagne. În mod obișnuit apare bolta în leagăn, cu sau fără arcuri dublouri la navele principale și bolta în cruce la navele secundare, unde s-a păstrat mult timp, în ciuda folosirii din ce în ce mai frecvente a ogivei, de exemplu în arta cisterciană. Dar arhitectul bisericii din Speyer, cel al minăstirii Maria-Laach, constructorii burgunzi și poate și normanzii au început să plaseze bolti în cruce deasupra navelor mari⁴, pentru a se folosi de o repartitie a presiunilor care permitea înălțarea zidului sub lunetă, practicarea unor deschideri teoretic mai puțin primejdioase decât sub o boltă cu împingere continuă și, totodată, asigurarea iluminatului direct. Ei au folosit de asemenea bolta în leagăn frînt, al cărei traseu se obține prin două arcuri avînd fiecare un centru și care se întîlnesc fără interpunerea unei chei (cu excepția citorva exemple de edificii musulmane unde existența ei este lipsită de sens). Din loc în loc, perpendicular pe dublouri, zidurile sînt susținute de contraforți. Sistemul este completat de armătura stîlpilor a căror compoziție este oarecum articulată.

La tipurile mai vechi ale bazilicii primitive, zidul este susținut de coloane unite între ele de o platbandă orizontală. Mai tîrziu, cînd apar scobiturile în formă de arcade, el este susținut fie de coloane, fie de stîlpi dreptunghiulari care alcătuiesc însuși zidul, înălțîndu-se fără întrerupere de la sol pînă la acoperământ. Primul semn de evoluție a suportilor apare odată cu secțiunea cruciformă a fragmentelor de zid: blocul cvadriunghiular se descompune oarecum în patru pilaștri dintre care

doi primesc rulourile arcadelor iar ceilalți doi se înalță pînă la întîlnirea cu anumite elemente ale acoperămîntului. Combinînd coloana cu stîlpul dreptunghiular sau cruciform, Evul Mediu adopta un tip de suport de o profundă originalitate și, în consecință, o arhitectură în întregime funcțională. Părțile nu sînt independente ci specializate și fiecare dintre ele, conform rolului pe care-l are, contribuie la funcția ansamblului. Prin suport, arcul dublou al bolții este legat de zidul care devine astfel mai gros pentru ca să-l poată întîlni și prelungi pînă la sol. Fiecare travee, fiecare celulă a navei, puternic ritmată, se repercutează în traveele navelor laterale. Cît de nobil și de puternic este acest limbaj, scandat după o riguroasă metrică! La biserica Saint-Sernin, coloanele angajate urcă dintr-un elan pînă la nașterea arcurilor, iar perspectiva navei se desfășoară ca o suită de strofe compuse după aceeași măsură, în timp ce pilastrul nud păstrează severa și robusta valoare murală a suporturilor dinspre partea arcadei. În regiunea Poitou stîlpul adună în jurul nucleului elemente care în alte părți sînt mai mult sau mai puțin dislocate, păstrînd însă cu vigoare secțiunea cvadrilobă. Arta burgundă de la Cluny brăzdează pilaștrii cu caneluri de tipul celor antice, ansamblul este analog suprapunerii ordinelor, pe care o întrerupe sau mai bine-zis o subliniază la fiecare etaj prin cornișă, oferind astfel ochilor întreaga cvadratură a elevației, în înălțime și lungime. Dar continuitatea ritmică este nuanțată în Normandia și Germania de o alternanță asemănătoare aceleia de timpi tari cu timpi slabi⁵. Stîlpul principal este compus din elemente mai robuste și mai numeroase, stîlpul secundar este mai slab și mai simplu. Această diferență de formă corespunde unei inegalități în ceea ce privește funcțiile. La bisericile cu acoperămînt de lemn ea poate fi explicată prin faptul că stîlpul principal poartă o piesă principală a șarpantei în

timp ce celălalt susține o grindă orizontală mai ușoară. Acest fapt are drept consecință spargerea unității traveii, dublată la nava principală și căreia îi corespund de acum încolo două travee la navele laterale. În felul acesta perspectiva navelor capătă un fel de scînteiere. Iar primele mari bolți gotice, traversate de un arc dublou secundar susținut de stîlpul slab și care, întîlnindu-se cu ogivele, împarte bolta nu în patru pătrare ci în șase părți, de unde și denumirea de boltă sexpartită, se vor sprijini pe suporturi alternați și travee duble, al căror plan se apropie de cel al pătratului.

Dar sînt oare de ajuns aceste forme atît de gîndite, acest acord între suport și boltă, chiar dacă se recurge la expedientul contraforților, pentru a garanta echilibrul unor sisteme atît de vaste? Tocmai aici se vede cît de legate sînt între ele diferitele noțiuni care în totalitatea lor definesc arta romanică. Repartiția maselor contribuie la realizarea echilibrului. Absidiiolele susțin absida, nava este sprijinită de navele laterale. Uneori acestea nu ocupă decît partea de sus, altele au deasupra lor un etaj de tribune. Pentru a preîntîmpina rezistența precară a zidurilor navei deasupra navelor laterale în bisericele fără tribune, constructorii din Poitou înalță colateralele pînă la înălțimea de impostă a navei principale și acoperă întreaga biserică cu un singur acoperiș. În bisericile de pelerinaj și în cele din ținutul Auvergne tribunele opun propria lor masă împingerii bolții principale din partea navei, iar în cea ce privește presiunea lor spre exterior, pericolul este atenuat de slaba elevație a zidului. Acest echilibru nu este eficace decît în cazurile de iluminat indirect. Dacă nava se înalță cu mult deasupra tribunelor pentru a primi deschizături în spațiul dintre ele se poate întîmpla fie ca tribunele, prevăzute cu boltă în cruce, să nu mai servească la sprijinire, fie ca, prevăzute cu boltă în sfert de cerc, să prezinte diferite inconveniente deoarece presiunea bolții principale

și cea a boltilor secundare se exercită în puncte diferite iar zidul, prins între aceste forțe contrarii și care se opun fără să se anuleze, oferă o rezistență mai mică.⁶ În felul acesta se explică economia bazilicilor luminate numai de ferestrele joase și de ferestrele tribunelor. Tribunele capătă deci o funcție triplă, care nu poate fi văzută în plan dar care corespunde atât spiritului unui program cit și necesității de echilibru și distribuției luminii. În ciuda faptului că accesele sînt înguste și puține, cu greu se poate admite că tribunele nu sînt decît niște simple galerii de circulație; căci ele constituie un fel de biserică superioară, înconjurînd uneori complet nava, și sînt construite în așa fel încît să primească o mare mulțime de oameni în traveele lor spațioase. Iar capitellurile care decorează coloanele comunică o învățătură care nu a fost concepută pentru un loc singuratic. Biserica de pelerinaj nu-i primește numai pe credincioși. Ea acceptă în înălțimile ei și viața umană și rugăciunea. Aceste frumoase mase luminoase, pe care ni le putem lesne închipui pline de oameni, cel puțin în zilele de mare sărbătoare, sînt, așa cum am văzut, cheazășie de lumină și propagatoare de lumină totodată. În Auvergne ele sînt boltite într-un fel care explică funcția constructivă, reluîndu-se bolta în semileagăn sau în sferă de cerc, care sprijinea cupola rotondei la biserică Saint-Bénigne din Dijon. Forma boltii anunță deja viitorul arcului butant. Oare se poate afirma că l-a și pregătit? Poate că această identificare a arcului butant cu o secțiune sau, dacă vreți, cu o bucată de boltă în sferă de cerc înseamnă un mod teoretic de a considera lucrurile. Este însă un punct de vedere logic și, oricum, în ambele cazuri aceeași formă rezolvă aceeași problemă. Tribuna din Auvergne este remarcabilă prin acest viguros element de structură, tribuna normandă prin frumusețea compoziției arhitecturale, prin fericita proporție a golurilor, prin felul cum a supraviețuit în arta gotică

din secolul al XII-lea cînd catedrala din Laon și Paris adaptează ogiva la vechiul sistem monumental definit de alternanța suporturilor și de dubla etajare a navelor laterale.

Masele, al căror rol l-am studiat în ceea ce privește echilibrul părților și rezistența la împingeri, au totodată și o valoare plastică. Arhitectura romanică din secolul al XI-lea este o combinație de volume, așa cum a fost și arta romanică timpurie, dar cu mijloace mai variate și mai savante. Trebuie să ne plasăm în absida bisericii sau în afara ei pentru a surprinde aceste raporturi și acest progres, atât de constant și de frumos exemplificate de meșterii din Auvergne. De la acoperămîntul capelelor la cel al absidei și de aici la nivelul superior al masivului dreptunghiular⁷ care susține turnul lanternă, și în sfîrșit la virful fleșei, privirea este purtată parcă într-o continuă ascensiune în cadrul căreia fiecare treaptă de piatră este măsură a spațiului. Vasta coroană de absidiole dă soclului de unde pornește acest elan întreaga lui complexitate și o anumită perspectivă rotunjită. Combinația de volume circulare, dreptunghiulare, poliedrice și piramidale atinge, desigur, în această regiune perfecțiunea, iar această formă clasică, odată dobîndită, se repetă riguros în numeroase monumente, chiar secundare, astfel încît se poate spune că puține „grupuri” sau „școli” sînt atât de omogene. Masele normande se comportă altfel: admit și ele acel turn-lanternă de deasupra careului, dar crearea fațadei armonice, delimitată de cele două turnuri occidentale care încadrează pinionul, este destinată unui viitor și unei răsplindiri mult mai importante. Aici domină volumele dreptunghiulare, cu turnuri pătrate. În Normandia turnul-lanternă nu se prezintă ca o compoziție ușoară, creată pentru a încununa careul primar, ci are un profil amortizat. Masa are, în ciuda golurilor, un aspect oarecum unitar. Greutatea pe care pare să o exercite pe extradosurile boltii, fără să le strivească, autoritatea ei puțin groso-

lană, stingăcia cu care se inserează în structură, fără intervenția aceluși soclu din Auvergne, toate aceste trăsături au supraviețuit artei romanice în numeroase edificii gotice din Anglia și Normandia, odată cu alte mijloace care asigurau o execuție nu mai solidă ci mai savantă și mai economică a forțelor. Turnul-lanternă al bisericii din Coutances, lăudat în plină perioadă clasică, dar de un spirit liber de tehnician, și anume de Vauban, este exemplul cel mai cunoscut în acest sens. La extremitatea orientală a bisericii normande apare fie un deambulatoriu, cu sau fără capele, fie o absidă înaltă străpunsă de un etaj triplu de ferestre, compoziție moștenită poate din partiul ottonian și care se regăsește în arta gotică la frumoasa capelă de pe latura de nord a bisericii din Laon precum și la biserica Notre-Dame din Dijon.

Compoziția maselor fațadei fusese tratată în cursul epocii precedente în mai multe feluri, situație care se continuă încă în secolul al XI-lea. Adeseori, în bisericile mici și mijlocii, se construia doar un pinion, adică un zid care masca interiorul și determina o anumită formă a navei. Sprijinit de o parte și de alta a acesteia de contraforți care subliniază distribuția maselor, străbătut uneori de cornișe care sugerează etajele, străpuns de unul sau mai multe goluri și, în vestul și sud-vestul Franței, decorat cu galerii de arcatură, acest pinion era, în ciuda partiului foarte simplu, o adevărată compoziție arhitecturală. Constructorii din Poitou și Saintonge au speculat cel mai mult arcaturile și arcadele; sistemul cu arcaturi multiple este specific ținutului Saintonge dar, chiar și la Poitiers, biserica Notre-Dame-la-Grande este concepută în același fel; sistemul marilor arcade este specific regiunii Poitou dar a fost adesea folosit și în Charente. Fațada catedralei din Angoulême este o suprapunere de registre de arcade. Aproape întotdeauna forma pinionului este respectată în linii mari și, în anumite cazuri, ca la biserica Saint-Jouin-de-Marne, un joc de aparență, su-

blinat printr-o cornișă sau o friză în bandou, îl scoate mai mult în evidență, făcându-l parcă să scînteieze. Pinionul rămîne bine delimitat, chiar și atunci cînd este strîns între două turnulețe înguste de scară avînd în vîrf o structură de piatră, ale căror proporții nu le depășesc pe acelea ale frumoșilor stîlpi fasciculați plasați de obicei, în ținutul Charente, la unghiurile fațadelor. Se întîmplă însă, ca de exemplu la biserica din Echillais, ca pinionul să fie înlocuit cu un zid dreptunghiular împodobit cu arcaturi iar fațada să se prezinte ca un ecran așezat în fața bisericii și aproape exterior clădirii.

Ajungem astfel la discutarea altor procedee care, încă dintr-o epocă mai veche a istoriei artei romanice, au tratat această parte a clădirii ca o valoare independentă. Tipul cel mai simplu și care, în anumite condiții, s-a impus pentru o perioadă foarte îndelungată, este acela al clopotniței-pridvor. El ne duce cu gîndul la secolele cînd clopotnița era campanilă și se înălța la o distanță oarecare de biserică. Avem exemple de nave a căror construcție a progresat spre un tip mai vechi de clopotniță (Saint-Savin-sur-Gartempe). De fapt, această clopotniță era încă de pe atunci o adevărată clopotniță-pridvor. Multe dintre ele își păstrau dimensiunile normale și nu se deosebeau decît prin așezarea lor: un exemplu în acest sens este clopotnița bisericii Saint-Martin-d'Ainay din Lyon, din păcate stricată la restaurare de arhitectul Pollet care, în loc să-i respecte proeminența, a anihilat-o între două capele laterale. Altele însă s-au dezvoltat cu o asemenea forță încît au absorbit întreaga fațadă, venind de fapt fațada însăși, cum se întîmplă la biserica din Dorat (Limoges) sau la cea din Cunault (Touraine).

Trebuie să semnalăm importanța pridvorului, născut din biserica-pridvor carolingiană, la multe clădiri din secolul al XI-lea. Uneori acestea seamănă cu tipul de clopotniță de fațadă, fiind o varietate mai amplă a acesteia. Alteori

ele alcătuiesc un fel de porticuri, fie deschise, ca la Saint-Benoît-sur-Loire, și susținute de coloane, fie clădite pe mase murale puternice străbătute de goluri, ca la biserica din Ebreuil. În sfârșit, câteodată au dimensiunile unor adevărate biserici anexe care preced nava. Biserica din Tournus a constituit un exemplu memorabil în acest sens. De-a lungul timpului, constructorii burgunzi au rămas credincioși acestui partiu. Nartexul de la Vézelay, pridvorul gotic de la Cluny și, cu un program mai limitat, cele ale bisericilor din Semur și Notre-Dame din Dijon dovedesc constanța constructorilor în această privință. Biserica din Tournus schița o compoziție armonică prin amorse de turnuri care abia depășesc nivelul superior al nartexului. Dar partiul se precizează cu autoritate monumentală la biserica Saint-Etienne din Caen. Desigur, turnurile nu țîșnesc din sol și nici nu sînt scoase în relief față de zid. Ele par plantate pe blocul fațadei, constituind doar etajul superior al acesteia. Profilul este însă definit limpede și pentru multe secole de acum încolo. În timp ce fațada bisericii din Jumièges se sprijină pe o clopotniță-pridvor, cea de la Saint-Etienne din Caen se desfășoară între două mase îndrăznețe și dedesubtul lor cu o majestate masivă. În sfârșit, turnurile nu mai sînt așezate pe blocul mural ci îl încadrează, coborînd pînă la sol, de unde de fapt iau naștere. Catedralele gotice din secolul al XII-lea în Ile-de-France primesc din Normandia această frumoasă compoziție a maselor care se menține pînă în secolul al XIII-lea, definind fizionomia bisericii și aparținînd întregului Ev Mediu, fiind unul din aspectele, din chipurile sale esențiale. Oare Normandia l-a elaborat recurgînd doar la propria ei tradiție? Sau poate s-a inspirat din exemplul fațadei siriene de la Turmanin? Asemănarea dintre aceasta din urmă și fațada bisericii din Pontorson lasă să se creadă acest lucru, inserîndu-se astfel într-o întreagă serie de raporturi existente între arta

siriană și arta romanică, cum sînt de exemplu coloanele înălțate la absidă în biserica Sfîntul Simion din Antiohia, care se regăsesc în absidele bisericii din Cluny. Dar deosebirile dintre biserica din Turmanin și cea din Pontorson, care de altfel constituie un caz aparte, sînt foarte vizibile. Iar, pe de altă parte, diferitele stadii ale evoluției interne în tratarea maselor, în Normandia și în alte regiuni din Occident, sînt prea manifeste pentru ca rolul căutării să fie eliminat de acela al copierii⁸.

Am vrea să scoatem în evidență, în cadrul acestei puternice vieți a formelor, o forță mai unitară și mai captivantă decît simpla enumerare a unor particularități arheologice, acea logică care folosește circumstanțele de timp și de loc și care devine astfel viață istorică. Studiul efectelor ca interpretare a luminii și a materiei, ca raport între zidul gol și zidul decorat, ne va dezvălui totodată, prin intermediul diferitelor variante, autoritatea unui stil credincios marilor partiuri murale și asizelor, chiar atunci cînd le ascunde sub profuziunea arcaturilor, care nici nu le știrbesc nici nu le străpung, sau care, sub policromia apareiajelor, nu le afectează stabilitatea. Decorația însăși devine astfel zid. Ea nu depășește limita strictă impusă de necesitatea blocului monumental. Mișcările ei cele mai dezordonate sînt supuse unei discipline care-i interzice să umple biserica cu volute sau să se disperseze zgomotos în spațiu. Relieful etajează în interiorul zidului, printr-o perspectivă de execuție savant calculată, artificiile celei de a treia dimensiuni iar ornamentul, fiind funcție de masa murală, pe care o împodobește fără să o fărîmîteze, este determinat de arhitectură atît în ceea ce privește amplasarea cît și organizarea și stilul lui. Anumite biserici, construite dintr-o materie moale și ușor de cioplit, îngăduie bogăția și, mai tîrziu, chiar supraîncărcarea decorului, căutînd efecte mai degrabă picturale decît propriu-zis, plastice, ca jocurile de clarobscur

sau de umbre simulate: așa se întâmplă mai ales în ținuturile din sud-vestul Franței. Alte biserici, construite dintr-o materie mai rezistentă sau mai dură la cioplit, sînt sărăcăcioase și aproape goale. Fațada bisericii din Aulnay este ghioșată de reliefuri. Saint-Paul d'Issoire se înalță severă iar fațada ei pare nu un perete ci suprafața unui volum plin. Bisericile normande evită aproape complet figura în avantajul unui vocabular ornamental geometric, în timp ce ținuturile Languedoc și Burgundia învie cu violență visele și pasiunile omului prin drama Evangheliei și viziunea apocaliptică a Zilei de apoi. Dar sobrietatea și luxuria au în toate cazurile, anumite efecte definite de masa murală. Analiza sculpturii, nu ca ansamblu de piese de muzeu ci ca parte organică dintr-un tot, va confirma această lege. Atunci cînd nu i se supune, această artă se destramă și aceleași semne de degenerescență afectează și stilul decorului și elementele arhitecturii.

NOTE. Biserica romanică. II.

*1 H. Focillon și-a mai exprimat această părere în *Vie des Formes*, Paris, 1934, tradusă sub titlul: *The Life of Forms in Art*, New Haven (S.U.A.), 1942, și New York, 1948.

*2 Cu privire la complexitatea dezvoltării și la discuțiile pe care poate să le stîrnească, cf. *supra*, p. 84, n. 9.

*3 Să remarcăm totuși că planul cripei Saint-Laurent din Grenoble, unde lobul „inferior” al cvadrilobului este despărțit de celelalte printr-o travée, dovedește trecerea de la cvadrilob la planul treflat.

*4 Pare foarte puțin probabil ca arhitecții normanzi să fi proiectat construirea unei bolți deasupra unei nave înainte de anul 1115—1120. După această dată, ei au folosit în general bolta cu nervuri, dar se găsesc cîteva exemple de bolți în cruce în Anglia: vezi C. Lynam, *The Nave of Christow Church*, *Archaeological Journal*, 1905, p. 270.

*5 Cu privire la originea alternanței suportilor, în privința căreia cele mai vechi exemple ne sînt oferite de biserica Sfîntul-Dimitrie din Salonic (secolul al V-lea), de basilica din Rusa, în regiunea Edessa (înainte de secolul

al VII-lea), de bisericile din Gernrode (961) și Santi-Felice-c-l'ortunato din Vicenza (985), vezi E. Mâle, *Art allemand et art français du moyen âge*, pp. 71—73. *Vezi de asemenea E. Lambert, *L'ancienne église du prieuré de Lay-Saint-Christophe et l'alternance des supports dans les églises de plan basilical*, *Bulletin monumental*, 1942, pp. 225—253.

*6 Trebuie să remarcăm că la etajul nartexului bisericii din Tournus, la nava bisericii Saint-Etienne din Nevers, în arta normandă, avem bolți în sfert de cerc care au deasupra lor ziduri ce admit străpungeri și rezistă de atîtea secole. După H. Masson, în studiul lui cu privire la biserica din Tournus, citat mai sus, era de ajuns să se trateze partea superioară a bisericii ca o navă unică și să fie bine așezată pe stîlpi.

*7 După Enlart, *Manuel*, I, p. 228, nota, acest masiv dreprunghiular de plan barlong care servește drept soclu turnurilor din Auvergne, este continuarea unui dispozitiv carolingian, vizibil în desenul vechii biserici Saint-Riquier (fig. 59). Dar la Saint-Riquier turnurile-lanternă suprapuse sînt montate pe o bază înclără.

*8 Cu privire la acest tip de fațadă, vezi p. 88, n. 23.

III

De acum încolo se pot întrevădea variantele locale și se poate încerca conturarea geografiei artei romanice în liniile sale generale. Ea se schițează încă din capitolul de analiză tehnică, care însă nu se putea continua fără a face apel și la datele concret sociale. Dar un asemenea tablou, o asemenea panoramă a diversităților unui stil, n-are valoare pozitivă decît cu trei condiții: trebuie să se țină seamă de aluviunile depuse pe ținuturile romanice de-a lungul timpului începînd cu sfîrșitul secolului al X-lea, aluviuni a căror valoare și durată nu sînt pretutîndeni aceleași; pe de altă parte, atunci cînd se folosește termenul convențional de școli, trebuie să se evite considerarea lor ca niște circumscripții limitate de granițele marilor state feudale; în sfîrșit, în interiorul acestor grupe, principiul filiației explică genealogia bisericilor și precezență noțiunea de in-

fluență; am văzut această influență exercitându-se pînă departe și răspîndind datele esențiale ale unui tip de biserică de-a lungul itinerariilor pelerinajelor; ea se exercită totodată în medii bine definite, dintre care chiar cele mai omogene dau naștere la diferite curente. Normandia nu este aceeași la Caen sau la Jumièges. Arta burgundă izvorîtă la Vézelay nu este aceeași cu arta de la Cluny. Unitatea ținutului Auvergne este mai compactă, dar bisericile din Velay formează un grup cu totul aparte. Sudul, mult timp credincios tradiției artei romanice timpurii, continuă sau reînvie mulurile cornişelor și adeseori masa și proporțiile templului antic. De asemenea orice localizare absolută este imposibilă: ținuturile Poitou și Saintonge își împrumută reciproc unele tipuri de biserici, iar ținutul Limousin și-a dat numele unei întregi categorii de clopotnițe care se regăsesc în valea Ronului. Localizarea capătă forță atunci cînd se bazează, ca în cazul cupolelor din Aquitania, pe un dat geologic: fișia formată din excelentele materiale de suprafață care se întinde de la Périgord la Angoumois, și pe care Vidal de la Blache, pentru întîia dată, a descris-o jalonată de fortărețe. Avînd aceste rezerve, trebuie să subliniem că această artă universală este o artă locală, și în aceasta constă dublul principiu al măreției sale. Pretutindeni ea încearcă diferite variante în aplicarea regulilor sale dar chiar și aceste variante tind spre o inteligibilitate din ce în ce mai mare, spre realizarea unui model sau a mai multor modele care determină o imitare activă.

Marea Burgundie romanică este dublă și chiar triplă dacă se ține seamă de secolul al XI-lea, abundent în construcții considerabile, cum sînt bisericile Saint-Bénigne din Dijon, sau Saint-Philibert din Tournus, tip exemplar al artei romanice timpurii prin compoziția și decorarea arhitectonică a maselor, dar de o originalitate plină de îndrăzneală datorată bolți-

lor sale, pentru a nu mai vorbi de bisericile din Mâconnais și din ținutul Châtillon-sur-Seine unde biserica Saint-Vorles își înalță volumele sale solide și severe, cupola, suportii amortizați fără capitele, zidurile exterioare scandate de metrica arcadelor și a benzilor. Influența bisericii Cluny II¹, încă vizibilă în planul anumitor biserici burgunde, ajunsese pînă departe, mai ales în Germania și în Elveția. Pe de altă parte am văzut interesul pe care-l arătau constructorii burgunzi încă din secolul al XI-lea problemei iluminatului direct al navelor boltite. Se regăsește acest interes în cele două mari grupuri de edificii construite în această regiune în cursul epocii următoare, una izvorîtă din Cluny III, cealaltă reprezentată de Vézelay.

Ar fi o mare greșeală să limităm întreaga experiență romanică a epocii precedente la bazilica Sfîntului Hugues², precum și să legăm tot viitorul ei de acest edificiu. Dar urmele reduse care ni s-au mai păstrat, textele care ne informează cu privire la ea și mai ales bisericile fiice ale ei ne pot face să înțelegem uimirea contemporanilor. Prin dimensiunile uriașe ale programului ea nu putea fi comparată decît cu biserica din Speyer de care se deosebea de altfel profund. Cinci nave, turnuri numeroase și colosale, un dublu transept oriental nu erau datele ei cele mai caracteristice; ci noutatea bolții în leagăn frînt deasupra unei nave lăminose, eleganta îndrăzneală a unei elevații cu trei etaje fără ranfortul tribunelor, compoziția nobilă a pilaștrilor și a colonetelor care amintesc de construcțiile antice, precum și desinul galeriei sau amplasarea diferitelor volume interioare asemănătoare cu niște terme. Vézelay are o înfățișare cu totul diferită.

Pe un promontoriu cu o înfățișare mai aspră decît peisajul ușor vălurit pe care se înalță încă la începutul secolului al XII-lea metropola cluniacensă, biserica la Madeleine³, construită într-o comună de burghezi bătaioși, născută din pelerinaj, desfășoară un program

mai măsurat, dar conceput cu măreție și care, limitându-și numărul etajelor la două, evită degajarea periculoasă a părților înalte. Nimic nu intervine între arcadele cele mari și ferestre, nici tribuna de la Saint-Etienne din Nevers nici galeria de la Cluny. Undeva deasupra o boltă în cruce, de tipul plat (care mai târziu a trebuit să fie susținută de arcuri-butante), sprijinită pe niște roboști stâlpi compuși. Un nartex cu trei nave se deschide spre cele trei nave ale bisericii iar etajul spre aceasta din urmă printr-o tribună consacrată cultului Sfîntului Mihail și a cărei boltă constituie cea mai veche experiență de ogivă în Burgundia. La Vézelay, ca și la Cluny, în ciuda divergenței de soluții, dominantă este dubla preocupare pentru deschiderile luminoase și acoperămîntul în piatră. Pe bună dreptate s-a scris că arhitectura burgundă era parcă nerăbdătoare să adopte formula romanică, tinzînd să anticipeze soluțiile gotice. Bolta în ogivă care acoperă nava romanică a bisericii din Langres, corul gotic care o termină pe aceea de la Vézelay capătă în amîndouă cazurile valoarea unei încheieri logice. Se definește astfel o artă care, fie pe modelul de la Cluny, fie pe acela de la Vézelay, dar cu schimburi și interferențe care dovedesc suplețea filiației, dă naștere în secolul al XII-lea la numeroase monumente de prim ordin. Coloanele bandate de contraforții absidiolilor și amortizate de un relief superior, frumoșii pilaștri plați cu caneluri în genul celor antice, bandele orizontale care subliniază etajele sînt cîteva dintre elementele caracteristice, de origine cluniacensă, ale acestui minunat limbaj în piatră, completat de o plastică decorativă care prezintă exemple desăvîrșite ale celor trei epoci ale sculpturii romanice, de la cele mai vechi capitelluri ale corului de la Cluny, anterioare capitellurilor Artelor Liberale și Muzicii, pînă la ultimul atelier de la Charlieu. Bazilicile din Paray-le-Monial⁴, Saint-Lazare din Autun, Saint-Andoche din Saulieu, Notre-

Dame din Beaune, catedrala din Langres, Saint-Hilaire din Semur-en-Brionnais și, în sfîrșit, în Anglia, urmele stăreției cluniacense de la Saint-Pancrace din Lewes dovedesc importanța filiației bisericii Cluny⁵. Datele de la Vézelay reapar pe de altă parte la biserica Saint-Lazare din Avallon⁶ ca și la cele din Pontaubert și Anzy-le-Duc⁷.

Am insistat prea mult pe caracterele de construcție specifice ținutului Auvergne, mai ales sprijinirea pe sfertul de cerc a tribunelor, cele două etaje, iluminatul indirect pentru ca să mai trebuiască să mai insistăm și de acum încolo, dar trebuie să reamintim o constanță stilistică care justifică destul de bine în privința acestei provincii noțiunea și chiar termenul de școală. Ea păstrează trăsături arhaice, bolta în leagăn cu suprafețe netede, stîlpii plați. După ce fusese unul din focarele rezistenței celtice, unul din mediile în care au supraviețuit vechile tradiții ale Galiei, amestecate cu aporturile invadatorilor, familiile senatoriale de acolo au dat oameni de merit latinătății și bisericii, regiunea devenind provincie romană și, multe secole după căderea imperiului, amintirea acestuia se păstra în iconografie, alături de scene înfățișînd culesul viilor și de personajul sacrificatorului. Încă din mijlocul secolului al X-lea, Etienne al II-lea adopta pentru catedrala sa partiul deambulatoriului cu capele reionante și comanda relicvariul de aur înfățișînd-o pe Sfînta Fecioară, care avea să servească fără îndoială drept model pentru numeroase exemplare din lemn de același tip, reîntîlnite apoi în piatra timanelor cîtorva biserici din nord din cea de-a doua jumătate a secolului al XII-lea. Marea bazilică din Conques, în Rouergue, etajîndu-și masele austere într-o singurătate calcinată de soare, Contere în timpanul său cu lintouri în formă de șa, cu minunile tezaurului său, cu idolul Sfîntei Foy, capododera barbară, arată raporturile strînse care leagă bisericile de pelerinaj de arhitectura din Auvergne. Caracterelor generale

care o deosebesc pe aceasta din urmă li se adaugă particularitățile care dau ultimele inflexiuni originale acestei limbi monumentale: culoarea sumbră a materialelor vulcanice, piatră de Volvic și arcoză, care prelungesc natura solului în structura bisericii. Adeseori arhitectul folosește diversitatea lor pentru a combina jocuri de apareiaje, ca la absida de la Notre-Dame-du-Port din Clermont sau la claustrul catedralei din Puy. Lintoul cu dublu rampant, numit și lintou de Auvergne, a cărui limită de sus se îndoaie de o parte și de alta, ne arată în tratarea figurilor care îl împodobesc unul din exemplele elementare ale conformismului arhitectural al culturii romanice. Artă din Auvergne imprimă cu putere regula unui stil în edificii de mare monotonie, ca bisericile Saint-Saturnin, Saint-Nectaire, cea din Orcival, sau Saint-Julien din Brioude. Influența lor, ca aceea a oricărui grup omogen, se simte în regiunile limitrofe, de exemplu în Berry sau pe Valea Ronului, unde se ciocnește cu o serie de elemente care au supraviețuit din arta romanică timpurie, combinându-se cu influența burgundă în biserica Saint-Martin-d'Ainay din Lyon⁸.

Dar la marginea ținutului Auvergne, în Limousin sau Velay, în aceeași epocă apar formații ciudate de importanță inegală. Clopotnița din ținutul Limousin⁹ nu este totuna cu turnul-lanternă din Auvergne: susținută la parter de patru coloane robuste, ea își înalță etajele succesiv pătrate și octogonale retrase una față de cealaltă și mascând trecerea de la pătrat la octogon prin niște ornamente foarte ascuțite. Această clopotniță se întâlnește în ținutul Limousin la Saint-Léonard și la Uzerche; în Périgord la Bergerac; în Provence la Valence; în Velay la Puy. Arheologii au considerat rînd pe rînd drept prototip clopotnițele de la Brantôme, de la biserica Saint-Martial și de la catedrala din Limoges și în sfîrșit pe aceea de la Puy. În orice caz denumirea ei tradițio-

nală (*clocher limousin*) ne arată mai degrabă locul unde putea fi întâlnită cel mai des decît locul de origine. Arhitectura din Velay prezintă un interes mai mare, nu atît prin răspîndirea ei destul de limitată cît prin legăturile pe care le evocă cu un mediu îndepărtat și fără de care ar fi imposibil să se explice caracterele ei distinctive. Emile Mâle¹⁰ a pus pentru prima oară în lumină raporturile dintre această clopotniță și Islamul, raporturi pe care profilul și culoarea bisericii Notre-Dame din Puy le scot ușor în evidență. Comparația arheologică este confirmată și de faptul că acest pelerinaj creștin era foarte cunoscut în ținuturile musulmane. Poate că va fi posibil la un moment dat să dovedim că arhitectul din Puy a văzut modelele, din care s-a inspirat categoric, în țara lor de baștină și pe pămîntul lor natal. Policromia asizelor n-ar fi de ajuns pentru a ne stîrni atenția căci ea ține de sistemul de jocuri de apareiaj practicat de arhitecți în Auvergne, dar nicăieri ea nu seamănă mai bine cu anumite construcții musulmane. Arcul polilobat pe care-l regăsim pretutindeni are aici linia cea mai pură: el nu e ca în alte părți rămașita ajurată a unei compoziții fleuronate ci un semicerc obținut cu ajutorul compasului. Inscriptia cu caractere cufice care decorează porțile ar părea la prima vedere că aparține și ea fondului comun al acelor aporturi orientale larg răspîndite care brăzdează oarecum tot Evul Mediu, dar frumusețea și regularitatea stilului trădează copia: ea aduce un fel de atestare de proveniență directă altor probe evidente ale influenței islamice. În sfîrșit decorul bisericii din Puy prezintă analogii importante și precise cu decorul musulman. Dar relațiile sînt în primul rînd evidente în structură. Cupolele de la Puy nu sînt nici cupolele pe pandantiv din Aquitania, cu care de altfel nu au nici o legătură, nici cupolele înălțate pe careul altor transepte. Trompele lor formează niște în boltă cu semi-cupolă savant construite

dar mai mult decorative decit funcționale, conform unui tip răspîdit în Spania Meridională și chiar mai departe. În inima Occidentului, într-un loc extraordinar de frumos, împințit de blocuri eratice, biserica Notre-Dame din Pay și la o scară mult mai modestă și pe un alt program, oratoriul Saint-Michel d'Aiguille, al cărui nume îi arată și așezarea în vârful ascuțit al unei stînci, Saint-Michel, cu decorul lui de arze și polilobi, instalează și oarecum incrustează în proiectul romanice tehnica și combinațiile artei Islamului. Fenomenul este izolat dar cu atît mai surprinzător în cadrul aceia geologic care-i compune un peisaj legendar.

În sud-estul acestor munți, dincolo de Cévennes, regiunea mediteraneană oferă artei romanice din secolul al XII-lea unul din teritoriile cele mai omogene, și anume Provence.¹¹ Prin Ron, prin traficul sirian al portului Arles, legat de Beirut prin companii de navigație foarte vechi, acest ținut avea deschidere spre Orient, de unde i-a venit noua credință, creștinismul din Asia și chiar și formele sale gnostice, creștinismul din Egipt răspîdit prin sfînți asceti fondatori ai primelor sale mînăstiri. Faptul că fusese prima regiune romană din Galia, *Provincia*, și că păstrase pe pămînturile ei atîtea monumente ale vechii Rome determinase aici o tonalitate esențial latină, colorată de *l'élégance celtique*. Tradiția s-a menținut la recepția de monumente de la începutul Evului Mediu. Din cartografiul lui Izarn, abatele mînăstirii Saint-Victor din Marcellia, înfățișat cu o *capitellum* de o aspritate și o măreție *celtice*, în timp ce restul corpului cu excepția *capitellum* este *celtice* sub *piatră*, trădează *celtice* mai *celtice* și poate o influență a modelelor copte. În secolul al XI-lea de cele două părți ale Ronului, prin în locurile mai *celtice* din *celtice* și *celtice*. În ținuturile Drôme și Ardeche, Provence a primit și a văzut înflorind arhitectura cu arcaturi și benz,

mult timp practică în aceste locuri, confirmată și întărită de legăturile sale cu arta Lombardiei, vizibile de asemenea în iconografie. Dar arhitectura secolului al XII-lea și-a adaptat aici un tratament deosebit, mai ales în compoziția maselor și în ceea ce privește echilibrul: nave înalte, slab luminate prin deschideri directe, adeseori chiar la punctul de pornire a bolților (Vaison), sprijinite de colaterale înalte, cu acoperișuri de cărămidă așezate după tehnica romană pe extradadosul bolților în leagăn. Imitarea modelelor antice este remarcabilă în ceea ce privește mulurile, așa încît cornișa unui arc de triumf sau a unui sanctuar se găsește aproape neschimbată pe un zid de biserică; tot așa o găsim și în acele frumoase compoziții de coloane care la bisericile Saint-Trophime din Arles și Saint-Gilles-du-Gard desenează portice decorate cu statui și înălțate pe socluri puternic ieșite în afară. Clădirile mai mici sînt dreptunghiulare și compacte asemenea celei dintr-un templu antic. În felul acesta se prezintă ochilor, între doi chiparoși, izolată de lume prin vîi și măsline cultivați pe un podium de piatră roșcată, biserica Saint-Gabriel, singuratică și aurie, cu portalul său de o fermecătoare puritate, un fronton triunghiular susținut de pilaștri ușor ieșiți în relief. Această reînviere a formelor clasice, care precede cu cîteva secole Renașterea italiană, nu este de altfel decît unul din modurile de manifestare a artei romanice, chiar și în regiunea mediteraneană.

Sudul regiunii Languedoc nu este *celtice* lucru cu sudul provençal. Aici se întâlnesc marile căi care duc spre Santiago, coborînd de nordul sau din centrul Franței și făcînd *celtice* căătorile și depresiunile din *celtice*. Din *celtice* Loarei, trecînd prin vestul Galiei și în *celtice* Martin din Tours pînă la Compostela, biserici înalte jalonează aceste axe ale vieții spirituale. Ele introduc cu vigoare ținutul Languedoc în viața multilaterală a Occidentului. Ele răspî-

desc în cele două sensuri programul și tipul bazilicii de pelerinaj. Ele unesc Aquitania cu Spania, ai cărei munți nu o izolează; despărțiți prin creste, versanții sînt legați între ei prin văi și prin defileuri înalte. S-a văzut ce bloc compact formează Catalonia, pînă în ținutul Hérault, în istoria artei romanice timpurii. Încă de la sfîrșitul secolului al XI-lea influența abației Cluny se face puternic simțită de cele două părți ale Pirineilor pînă în îndepărtata Galicia. Micuțelor biserici asturiene bandate cu contraforți canelați, surori mai mici ale bisericii Germigny-des-Prés, fundațiilor regilor de Oviedo, le urmează abații și bazilici importante, dominate de Compostela, punct final al pelerinajelor. Programul, planul, compoziția de ansamblu, în sfîrșit, într-o măsură care trebuie dozată și interpretată, decorul monumental arată strînsele legături care unesc Santiago cu biserica Saint-Sernin. Am arătat caracteristicile acestora din urmă dar trebuie să ți-o reprezinti sub cerul acela albastru, în materia roză a cărămizilor, etalîndu-și în lățime numeroasele capele, deasupra cărora se arată înaltul turn, cu fragmentele de zid puternic conturate și etajele de goluri, care vor servi drept model numeroaselor clopotnițe din comitatul Toulouse. Dar geniul ținutului Languedoc este definit în toată măreția lui mai curînd de plastică decît de arhitectură, care de altfel datorează numeroase trăsături regiunilor Auvergne și Provence precum și rămășițelor artei romanice timpurii.

În vecinătatea Languedoc-ului și prin numeroase drumuri legate de el, ținuturile Périgord, Gasconia și mai sus Saintonge și Poitou sînt total deosebite de acesta în privința arhitecturii. De la Cahors pînă la Angoulême, bisericile acvitane cu cupolă desenează pe cerul Galiei un profil oriental. Volumele interioare de sub aceste vaste calote de piatră între pereți decorați cu arcaturi sînt interpretate cu forță și o sobrietate remarcabile. Planul cupo-

lei în cruce se întinde aici pe întreg acoperămîntul, ca și la Puy, dar cu însemnate deosebiri de structură care nu îngăduie ca aceste două ținuturi să fie clasificate în același grup. Cupolele acvitane nu sînt însă nici bizantine: ele sînt construite din piatră și nu din cărămidă iar pandantivii lor sînt înălțați pe un strat de pietre. Într-o regiune unde tipul de navă unică este foarte frecvent¹², acest mod de acoperămînt, experimentat și sub alte forme, fie în edificiile cu plan circular sau concentrat, fie la careul transeptului, era singurul care putea să îngăduie acoperirea unor spații vaste. Geologia¹³, pe de altă parte, explică repartiția acestor biserici pe o bandă de materiale de suprafață care ocupă exact teritoriul dar nu dezvăluie și secretul originii lor. Oare ar trebui să introducem în această genealogie, pe lîngă un model oriental necunoscut, și acea arhitectură populară locală a colibelor rotunde, acoperite de cupole grosolane, analoge acelor *cabanne* semnalate de Bertaux în Italia de Sud? Această trăsătură nu trebuie neglijată. Ea arată practica veche a unei structuri, în măsura în care se poate stabili o dată pentru aceste mici monumente. Dar cupolele bisericilor rustice, care se plasează între ele și cupolele monumentale, sînt probabil niște copii ale acestora din urmă. Care a fost prototipul? S-au evocat în acest sens trei monumente: biserica Saint-Front din Périgueux¹⁴, copiată ca și San-Marco din Veneția după biserica Sfinților Apostoli de la Constantinopole, catedrala din Cahors¹⁵ și, tot la Périgueux, biserica Saint-Etienne-en-la-Cité¹⁶. În afara faptului că biserica Saint-Front, restaurată, nu-și are locul în cadrul analizei noastre, este aproape sigur că a fost construită după incendiul din 1120. Catedrala din Cahors a fost sfințită în 1119. Dar oare este vorba despre sfințirea sanctuarului sau a întregii biserici? Oricum Cahors a avut o filiație importantă în bisericile cu cupolă prevăzute cu cor cu capele reionante fără deambulatoriu:

bisericile din Souillac, Solignac, Saint-Pierre din Angoulême și Saint-Caprais din Agen. În ceea ce privește biserica Saint-Etienne din Périgueux (cel puțin după cupola cea mai veche) ea a putut servi drept model bisericii Saint-Avit-Sénieur, dinainte de 1117. Ea ar fi deci originea acestui grup de biserici din care mai fac parte biserica din Cognac și vechea fundație a lui Robert d'Arbrissel din Fontevrault, devenit mormântul dinastic al Plantagenetilor, o navă măreață cu patru cupole.

Regăsim trăsăturile obișnuite ale boltii romănice în bisericele din Poitou și Saintonge, al căror tip s-a răspândit în Gasconia pe țărmurile Girondei. Am văzut originalitatea echilibrului bisericilor din Poitou, dat de navele laterale, stilul detașat cvadrilob, compoziția arcadelor mari și mici pe fațadele-pinion, strinse între turnuri-lanternă cu fleșe imbricate, montate pe stilpi fasciculați¹⁷. La absidă, capelele sînt încununate de un fel de taluz continuu de zidărie și adeseori asizele inferioare sînt străpunse de goluri aproape de sol. Dar nici caracterele generale și nici indiciile secundare nu exprimă puterea, culoarea și varietatea unei arte care a crescut pe un pămînt bogat în monumente galo-romane, de care trebuie să se țină seama, ca în Auvergne, și a căror măreție a lăsat urme, ca, de exemplu, la Saintes: de aici, poate, acest gust pentru frumoasele coloane ale fațadei, care își păstrează proporțiile și un galb antic. Un oraș ca Poitiers, începînd cu templul Saint-Jean și hipogeul lui Mallebaude și terminînd cu biserica Saint-Hilaire, rezumă întreaga istorie a Evului Mediu timpuriu, de-a lungul epocii merovingiene, cînd i-a adăpostit pe Radegonde și Fortuna, pînă în amurgul secolului al XI-lea care a lăsat aici urme puternice¹⁸. În întreaga regiune operele mari de artă romanică sînt numeroase: în afară de admirabilele biserici din Poitiers, cele din Airvault, Chauvigny, Parthenay, Saint-Jouin și Saint-Savin cu boltă în

leagăn continuu decorată de o epopee de picturi. Regiunile Charente și Vendée nuanțează cu trăsături specifice compoziția maselor și plastica: Sainte-Marie-des-Dames și Sainte-Eutrope din Saintes, mai departe bisericele din Aulnay, Châteauneuf, Pérignac, Pont-l'Abbé, Corme-Royale, Foussais precum și multe altele demonstrează știința și abundența progresivă a decorului în care rolul jucat de conții de Poitiers în cruciada Spaniei explică intervenția unor elemente arabe asociate cu o regulă arhitectonică ale cărei efecte sînt remarcabile, mai ales în tratarea arhivoltelor¹⁹. Arta din sud-vest ca și arta din Auvergne a depășit limitele acestor regiuni: o întîlnim, de exemplu, intactă și completă pînă în ținutul Berry²⁰. Teme pur geometrice, ca liniile frînte, se regăsesc atît în decorația lor cît și în cea a bisericilor din nord, mai ales în Normandia și în Ile-de-France. Ele aparțin fondului comun al acestor regiuni, dar dacă sînt preponderente și, dacă se poate spune așa, în stare pură în aceste două ținuturi din urmă, în Saintonge și Poitou ele slujesc printre altele la alcătuirea unor ciudate combinații de figuri. Nici o artă n-a tratat poate mai îndrăzneț forma umană pentru a o supune cadrului monumental și în același timp nici o artă din secolul al XII-lea nu i-a respectat mai bine armonia și proporțiile în anumite porțiuni, ca aceea a statuilor suspendate de zid. În sfîrșit aici se poate urmări pe cel mai mare număr de exemple felul în care sculptura romanică devine propriu-zis barocă prin neglijarea funcțiilor, prin luxurianță și efecte pitorești.

NOTE. *Biserica romanică*. III

¹ Biserica Saint-Pierre-le-Vieux, terminată de sfîntul Odon și sfînșită în 991, a fost mărită de sfîntul Odilon. După Dehio, I, p. 273, această biserică a fost dărîmată pentru a face loc bazilicii sfîntului Hugues. După Virey, *Congrès du millénaire de Cluny*, 1910, și *Congrès archéologique du Mou-*

lins et Nevers, 1913, urme ale ei se mai pot vedea într-un plan care datează din secolul al XVII-lea. După Mettler, *Die zweite Kirche in Cluny...*, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 1909, biserica abațială din Mîrsau, construită după introducerea cutumelor cluniacense, ar fi re-născut unuî întreg grup de biserici, din care face parte mai ales biserica din Paulinzella. Vezi E. Mâle, *Art et artistes du moyen âge*, p. 167. Am menționat mai sus, p. 87, n. 19, descrierea făcută în Cutuma de Farfa și primele rezultate ale săpăturilor lui Conant. Trebuie să adăugăm că la bisericile din Romainmôtier, Saint-Fortunat din Charlieu și Anzy-le-Duc, corul amintește de planul „benedictin” al bisericii Cluny II: colateralele navei prelungite, prin intermediul transeptului, de navele laterale ale sanctuarului. *Cu privire la Cluny II, vezi K. J. Conant, *Benedictine Contribution to the Mediaeval Church Architecture*, Latrobe, 1950, și L. Grodecki, *Le „transept bas” dans le premier art roman et le problème de Cluny*, A Cluny Congrès scientifique, 9—11 iulie 1949, Dijon, 1950. (Vezi *supra*, p. 87 n. 19).

² În afară de *Congrès du millénaire de Cluny*, vezi monografia lui J. Virey, Paris, 1927; C. Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, p. 57 și urm.; K. Conant, *La chapelle Saint-Gabriel à Cluny*, Bulletin monumental, 1928; *Les jouilles de Cluny*, ibid., 1929. Lucrările de construcție a bisericii Cluny III au început în 1088; în 1096 a avut loc o primă sfințire, făcută de Urban al II-lea; urmează o a doua sfințire, făcută de Pedro, episcop de Pamplona, mort în 1115, la o dată nedeterminată; sigur este că înainte de 1125 nava era terminată. * Cel mai important articol pe această temă este la ora actuală articolul lui K. J. Conant, *The third Church at Cluny*, Mediaeval Studies in Memory of A. K. Porter, Cambridge (S.U.A.), 1939, II, pp. 327—357.

³ După Oursel, *Art roman de Bourgogne*, p. 116, și Porée, *Vézelay*, p. 14, abatele Artaud (1096—1106) ar fi construit o mare parte din biserică, sfințită în 1104 și terminată în jurul anului 1110; incendiul orașului din 1120 n-ar fi avut consecințe în istoria monumentului; „ecclesia peregrinorum”, considerată conform tradiției ca nartexul bisericii, a fost sfințită în 1132. După Lasteyrie, *Architecture religieuse à l'époque romane*, p. 425 și după Vallery-Radot, *Eglises romanes*, p. 89, nava ar fi fost re-construită după incendiu, fapt care ar putea fi confirmat de diferențele de stil dintre anumite capitelluri ale vechii nave, folosite la cele două travee de lângă transept, și capitellurile de la celelalte travee. După F. Salet, *La Madeleine de Vézelay et ses dates de construction*, Bulletin monumental, 1936, biserica din secolul al XI-lea era edificiul sfințit în 878 și refăcut ulterior. Afluența de pelerini, foarte mare începînd din anul 1050, l-a determinat pe abatele

Artaud să înceapă construirea unei biserici vaste, al cărei cor și transept au fost sfințite în anul 1104. Lucrările au fost întrerupte de moartea lui Artaud în 1106. Incendiul din 1120 a distrus doar vechea navă carolingiană acoperită de șarpantă. Abatele Renaud de Semur, „reparator monasterii”, ar fi dărimat complet nava arsă și ar fi reconstruit nava actuală, terminată între 1135 și 1140, nartexul (care nu este cea „ecclesia peregrinorum”, cum spune tradiția) fiind terminat în jurul anului 1150: sfințirea capelei Saint-Michel, din tribuna orientală a nartexului, se plasează între 1145 și 1151; ogiva bolții datează din aceeași perioadă. * Cu privire la Vézelay, vezi lucrarea mai recentă a lui F. Salet, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948.

⁴ Vezi J. Virey, *Paray-le-Monial et les églises du Brionnais*, Paris, 1926. Corul fusese desigur construit înainte de 1109.

⁵ Vezi Vallery-Radot, *Eglises romanes*, p. 80 și urm.

⁶ Vezi De Truchis, Congrès archéologique d'Avallon, 1907.

⁷ Planul corului bisericii din Anzy-le-Duc, cu navele sale laterale care prelungesc colateralele navei, a fost mult timp considerat unic în Burgundia, dar Vallery-Radot, *Les analogies des églises Saint-Fortunat de Charlieu et d'Anzy-le-Duc*, Bulletin monumental, 1929, a demonstrat că era aproape identic cu cel al bisericii Saint-Fortunat și că, de fapt, atît unul cît și celălalt derivau din biserica Cluny II. Această observație ne face să avem oarecare rezerve cu privire la anumite aspecte ale teoriei „martiniene” a lui Oursel. Se poate admite că tipul bisericii de la Vézelay aparține diocesei de Autun și că a apărut pentru prima oară în acest oraș, la abația Saint-Martin, de care depindeau bisericile din Anzy-le-Duc, Bragny-en-Charolais și Saint-Martin din Avallon. Dar oare trebuie căutată originea lui în antagonismul dintre episcopul Norgaud și cel de Cluny? În orice caz, Renaud de Semur, „reparator” al bisericii din Vézelay, era nepotul sfințului Hugues și a fost înmormîntat la Cluny. * J. Hubert, *L'art préroman*, Paris, 1938, a demonstrat că biserica abațială Saint-Martin din Autun nu a fost reconstruită în timpul perioadei romanice și că vechea bazilică merovingiană încă mai există în secolul al XVIII-lea. Aceste fapte distrug complet teoria „martiniană”.

⁸ Vezi J. Vallery-Radot, *La limite méridionale de l'école romane de Bourgogne*, Bulletin monumental, 1936, pp. 273—316.

⁹ Vezi R. Fage, *Le clocher limousin à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1907; Vallery-Radot, *Eglises romanes*, p. 143.

¹⁰ E. Mâle, *Les influences arabes dans l'art roman*, Revue des Deux Mondes, 1923; *La mosquée de Cordoue et les églises d'Auvergne et du Velay*, Revue de l'art ancien et moderne, 1911, și *Art et artistes du moyen âge*, p. 81. Lucrarea recentă a lui A. Fikry, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris, 1934, aduce numeroase elemente noi în privința acestei probleme.

¹¹ Vallery-Radot, *Le domaine de l'école romane de Provence*, Bulletin monumental, 1945, pp. 5—63.

¹² E. Lefèvre-Pontalis, *L'école de Périgord n'existe pas*, Bulletin monumental, 1923.

¹³ Vidal de La Blache, *Principes de géographie humaine*, p. 163.

¹⁴ F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*, Paris, 1851, și *Les influences byzantines, lettre à M. Vitet*, Paris, 1855, Cf. Marcel Aubert, *Notice sur Saint-Front*, Congrès archéologique de Périgueux, 1927.

¹⁵ R. Rey, *La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupes d'Aquitaine*, Paris, 1929.

¹⁶ Marquis de Fayolle, *Notice sur Saint-Etienne*, Congrès archéologique de Périgueux, 1927, și Vallery-Radot, *Eglises romanes*, p. 123.

¹⁷ În afară de biserica Notre-Dame-la-Grande, „stelele conice cu imbricături se regăsesc la biserica din Montierneuf și la Saint-Nicolas din Civray, precum și la turnulețele de scară ale bisericilor Saint-Pierre din Chauvigny și Notre-Dame din Lusignan”. A. de la Bourlière, *Guide archéologique du Congrès de Poitiers*, 1903, p. 27. Ele sînt frecvente de asemenea în ținuturile Angoumois și Périgord.

¹⁸ La Poitiers, perioada de activitate intensă se plasează, ca și în multe alte regiuni, la sfîrșitul secolului al XI-lea. Biserica Saint-Jean din Montierneuf a fost sfințită în 1096 de Urban al II-lea, Sainte-Radegonde în 1099; cam în aceeași perioadă s-a reluat construirea bisericii Saint-Hilaire-le-Grand.

¹⁹ Veri C. Daras, *L'orientalisme dans l'art roman en Angoumois*, Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente, 1937; P. Hélot, *Les portails polylobés de l'Aquitaine et des régions limitrophes*, Bulletin monumental.

²⁰ În sud-vestul ținutului Berry, adeseori chiar la biserici cu o singură navă, fațadele au la parter trei goluri, dintre care două sînt uși false, compoziție caracteristică

pentru regiunile Poitou și Saintonge. Acesta este, de exemplu, cazul bisericii Saint-Genès din Châteaumeillant, sau al celor din La Berthenoux, Fontgombault, Selles-sur-Cher. În plus, se poate întîmpla ca partea inferioară a contraforților de fațadă să aibă forma de semicirculară (Chouday, Fontgombault, Paulnay). Veri Crozet, *L'art roman en Berry*, p. 149. Enlart, *Manuel*, I. p. 227, dă și alte exemple pentru a ilustra influența artei din Poitou. Se mai poate adăuga fațada spaniolă a bisericii din Zangüera.

IV

Acestea sînt focarele esențiale. Dar domeniul gîndirii romanice se întinde mai departe în zona septentrională și în zona mediteraneană. În Franța ținuturile situate la nordul Loirei și în est sînt romanice prin concepția maselor și a efectelor mai mult decît prin acoperămint, care rămîne de multe ori și pentru mult timp credincios șarpantei, înlocuită în Normandia de timpuriu de ogivă. Se poate spune, și faptul este doar aparent paradoxal, că arhitectura romanică a acestor regiuni se caracterizează tocmai prin folosirea acestui element nou, deoarece el începe să respecte economia generală a clădirii pe care, ce-i drept, o va transforma în curînd în mod fundamental. Nu trebuie uitat faptul că prima aplicare și primele progrese ale ogivei au loc într-o perioadă care se întinde de la 1093 (Durham) la 1144, sfințirea corului de la Saint-Denis, adică în epoca de aur a artei romanice, căreia îi aparțin, din multe puncte de vedere, și alte mari catedrale din a doua jumătate a secolului al XII-lea. Școala normandă la parte activă, încă de la începuturile sale, la istoria sistemului ogival, dar numai arhitectul de pe domeniul regal a făcut din ea hitectul de pe domeniul regal a făcut din ea un stil. În felul acesta pură succesiune nu este de ajuns pentru a explica schimbarea formelor. Secolul al XI-lea prezintă aproape sincronie în reșterea tuturor resurselor din care a trăit Evul Mediu. Ele se dezvoltă însă în mîșcări inegale.

Normandia, a cărei fermitate precocă în defl-nirea unei mari arhitecturi am văzut-o, păstrează datele principale dar cu unele modificări și aporturi noi. Străvechiul ținut de dulgheri nu ignora arta bolților în piatră, cel puțin în ceea ce privește unele părți ale edificiului. Poate că Saint-Etienne din Caen avea bolțile în cruce înălțate deasupra corului, ca bisericile La Trinité și Saint-Nicolas. Dar tehnica nouă a ogivei avea să înlocuiască în scurtă vreme sistemele anterioare cu armatura cu șase ramuri la nava catedralei Saint-Etienne iar la cea a bisericii La Trinité cu combinația numită „falsă sexpartită”, necomportînd decît patru boltare pe o încrucișare de ogivă, cu un dublu suplimentar extradosat cu un diafragm. Încă din prima treime a secolului al XII-lea, ogiva se răspîndise în Normandia¹, desigur prin influența cuceririi Angliei, unde fusese folosită de constructori nu numai la Durham dar și la transeptul catedralei din Winchester (1110) și la navele laterale de la Peterborough (cître 1120). Tratarea părților înalte se îmbogățea cu aceea frumoasă și ingenioasă compoziție de ferestre cuprinzînd două perechi de două goluri de fereastră inegale, distribuite de o parte și de alta a arcului dublou suplimentar, un fel de portic aerian în fața galeriei de circulație: în felul acesta trifoiul se află suprapus pe tribună iar deschiderile sale coincid cu ferestrele superioare. În același timp își făcea apariția capitelul cu ornamente în relief iar stilul decorului geometric dobîndea mai multă rigoare.

Aria de răspîndire a școlii normande este foarte întinsă. Ea acoperă nu numai Ile-de-France dar pătrunde pînă în Champagne². Încă din timpul cuceririi ea se extinsese și în Anglia³, unde au fost înălțate biserici vaste cu tribune și suporturi alternați, dominați la careul transeptului de clopotnițe uriașe și ale căror fațade armonice, extinse în lățime, se înscriu între două turnuri; dar fațada de la Lincoln, străpunsă de nișe și arcade, este așezată

ca un ecran urlaș în fața corpului edificiului⁴. Ea îi impune planul cu abside orientate, la Westminster, Lincoln, Durham, și totodată deambulatoriul cu capele reionante la Winchester (1079), Worcester (1084) și Nordwich (1096). Decorul geometric cu cîpriori și linii frînte le îmbracă pînă în vîrfurile coloanelor masive. Trebuie studiat dacă arta saxonă a adăugat ceva din propriile ei resurse unei forțe atît de compacte, atît de categoric definite, favorizată în expansiunea ei de politica regilor normanzi. Saxonii cunoșteau vastele programe și chiar partiurile romanice, după cum o dovedește planul vechii abații de la Westminster; sub Edward Confesorul, autoritatea zidurilor goale, grosimea suporturilor, dimensiunile turnurilor sînt elementele durabile ale unui stil; știința marilor șarpante a lăsat parcă o ultimă mărturie în decorațiile murale de la Earl's Barton⁵. Bazilicile normande care se înalță în ținutul cucerit și care, mai curînd decît în alte părți, devin gotice prin bolta de ogivă lasă pe nedrept în umbră urmele acestei vechi sculpturi. Arhitectura cea nouă trece în Irlanda unde se juxtapune și se asociază cu formele tradiționale ale vechii comunități creștine celtice și anume bolta de piatră în carenă de barcă răsturnată. Monumente compozite, în care fiecare generație pare să-și fi lăsat urma o dată cu amintirea unor călătorii îndepărtate, stau alături de acele *high-crosses*, împodobite cu relieuri, și de vechile turnuri, foarte zvelte, foarte înalte, asemănătoare unor trunchiuri pietrificate, în acele peisagii solitare. De asemenea în Scandinavia, bisericile din Bergen și Stavanger și transeptul bisericii din Trondjhem (1161) și transeptul bisericii din Trondjhem (1161) sînt anglo-normande⁶ în timp ce unele biserici de lemn, ca acelea de la Borgund și Fatcht, evocă, mai ales prin decorul lor *nors*, o tehnică veche⁷. Iar catedrala din Lund (Suedia, 1145), este legată mai degrabă de Germania.

Legăturile care unesc Anglia și Normandia de ținutul Flandrei și regiunile învecinate, nu

explică toate aspectele artei monumentale care se dezvoltă în această regiune în secolele al XI-lea și al XII-lea. În această mare zonă septentrională care se întinde de la Valea inferioară a Senei până în ținuturile de pe Meuse și Rin ea are fizionomia ei istorică, modelată de energia unei activități industriale și comerciale, menținută și îmbogățită de acele orașe solide care fac comerț până departe, de abațiile ei puternice și vechi. Se folosesc aici materiale speciale, gresia gălbuie în care sînt modelate moloanele de la Saint-Vincent din Soignies și Braine-le-Comte sau piatra albastră de la Tournais. Ca și arta orfevrilor de pe Meuse și a sculptorilor de cristelnițe, arhitectura din această regiune, situată între exemplele normande și tradiția imperiului, păstrează o mare supleță. A avut de timpuriu fundații importante după cum o dovedesc părțile cele mai vechi ale bisericii de la Soignies: corul dreptunghiular și transeptul prevăzut cu capele pătrate sînt construite poate încă de la începutul secolului al XI-lea. Terminarea navei datează de la mijlocul secolului al XII-lea. Nava, cu arcadele ei robuste care dau spre navele laterale cu boltă în cruce, cu tribunele ale căror goluri se sprijină pe stâlpi dreptunghiulari avînd în vîrf o impostă, ne duce cu gîndul la unele tipuri septentrionale ca cele din Gernrode și Vignory; prin stîlpii cilindrici care alternează cu stîlpi compuși terminați cu un taluz poate fi comparată cu biserica din Jumièges⁸. Dar cam în aceeași epocă, pe șantierele de la Tournais, se înalță o masă normandă, renană și gotică totodată, care avea să domine un orizont mult mai întins și un întreg grup de biserici franceze, prin planul transeptului și prin sistemul turnurilor. Dacă n-am lua în considerare decît absidele cu nervuri viguroase ale navelor laterale rotunjite, s-ar putea crede că ele datează de la începutul secolului al XII-lea. Dar nava acoperită în șarpantă nu era încă terminată în 1140. Cele patru etaje, după un

partiu schițat în Anglia la Tewkesbury⁹, sînt încă retrase unele față de celelalte și se îndepărtează ușor de la bază spre vîrf. Demne de remarcat sînt și așezarea și dimensiunile turnurilor. La încrucișarea navei și a transeptului, un turn-clopotniță, uriaș, pătrat, în vîrf cu o fleșă octogonală pare nu că se ridică în aer ci că apasă pe biserica care-l poartă fără să cedeze. La extremitatea fiecărui braț al transeptului se înalță două clopotnițe al căror vîrf este mai înalt decît cel al turnului. Fiecare dintre părți este o compoziție arhitecturală în sine, fiecare extremitate a transeptului este o vastă absidă, încadrată de turnuri. Și mai surprinzător este raportul care le unește. Cele patru clopotnițe secundare, a căror înălțime și volum sînt foarte mari, par să apese pe masa turnului-lanternă, peste care, la orice oră din zi, aruncă una sau cealaltă umbra colosală. Poate că biserica Cluny, deși altfel așezată, avea un partiu analog. Elanul catedralelor gotice, inspirate, ca Laon sau Chartres, din Tournais, determină forme mai ascuțite și mai zvelte. Artă de pe Rin, în combinațiile ei lipsite de măsură, nu are această putere de lansare.

Ea este la fel de compactă în spațiu ca și în timp. Între arta carolingiană, arta ottoniană și arta romanică din Germania nu există posibilitate de continuitate. Studiul planurilor și al maselor ne arată legătura Germaniei cu soluțiile carolingiene, mai ales în așezarea turnurilor și în absidele duble ale bisericii Sankt-Emmeran și ale catedralei din Regensburg, la Augsburg, la Bamberg și mai ales în Renania, la Speyer, Mainz, Worms și Trier. De altfel nu trebuie uitat faptul că în ciuda caracterului lor discontinuu, o serie de căutări importante privind arta construcției s-au succedat în ținuturile de pe Rin, cu boltile în cruce plasate deasupra navei imense de la Speyer de către arhitectul lui Henric al IV-lea (1082—1106), cu cele de la Mainz (înainte de 1137) și cu cele

concepute pe plan barlong, de la Maria-Laach. Dar măreția artei germane stă în frumusețea volumelor și în amploarea programelor și nu atât în soluțiile constructive. Galerile de arcuitură și desigur capitellurile cubice (ca planul triconc de la Sfânta Maria din Capitol de la Köln reluate mai târziu la bisericile Sfinții Apostoli și Gross Sankt Martin din același oraș ca și la Sankt Quirin din Neuss) sînt aporturi lombarde. În Alsacia, sub șapa exterioară a arcaturilor și a benzilor, sub bolțile cu nervuri de ogivă, biserica din Murbach (1155—1175), înrudită cu cele din Romainmôtier, Rosheim, Lautenbach, păstrează absida plată, așezarea turnurilor deasupra brațelor transeptului, ca la Cluny, și mai ales dublul etaj de ferestre de la Limburg. Corul l-a inspirat pe cel al catedralei de la Worms, care îi este cu puțin posterior¹⁰. Astfel, în pragul artei gotice, formulele vechi ale Occidentului supraviețuiesc în privința planurilor, a străpungerilor și mai ales a ordinei maselor.

Capitelurile cubice¹¹ se întîlnesc nu numai în centrul Germaniei dar și în alte regiuni din Europa centrală și chiar în Normandia. Emisfera răsturnată, cioplită în patru fețe dreptunghiulare, nu are caracterul organic al capitellurilor ieșite din stilul corintic, ale cărui părți desemnează clar funcțiile, coleretele, volutele de unghi, medalioanele centrale, și determină repartiția decorului. Nu se mai poate admite de acum încolo că talentul dulgherilor din Nord a scos dintr-un butuc de lemn forma capitellului cubic, deși este adevărat că arta germanică îi datorează în mare parte puterea, uscăciunea și monotonia ei, și că această formă nu aparține aceluiași ordin ca acelea asupra cărora s-a exercitat de preferință geniul Occidentului. În Germania ca și în Italia arhitectura romanică evoluează foarte încet. Artă gotică n-a fost aici decît o artă de import și târzie.

Aceasta este perspectiva geografică în cadrul căreia trebuie situate monumentele. În Bur-

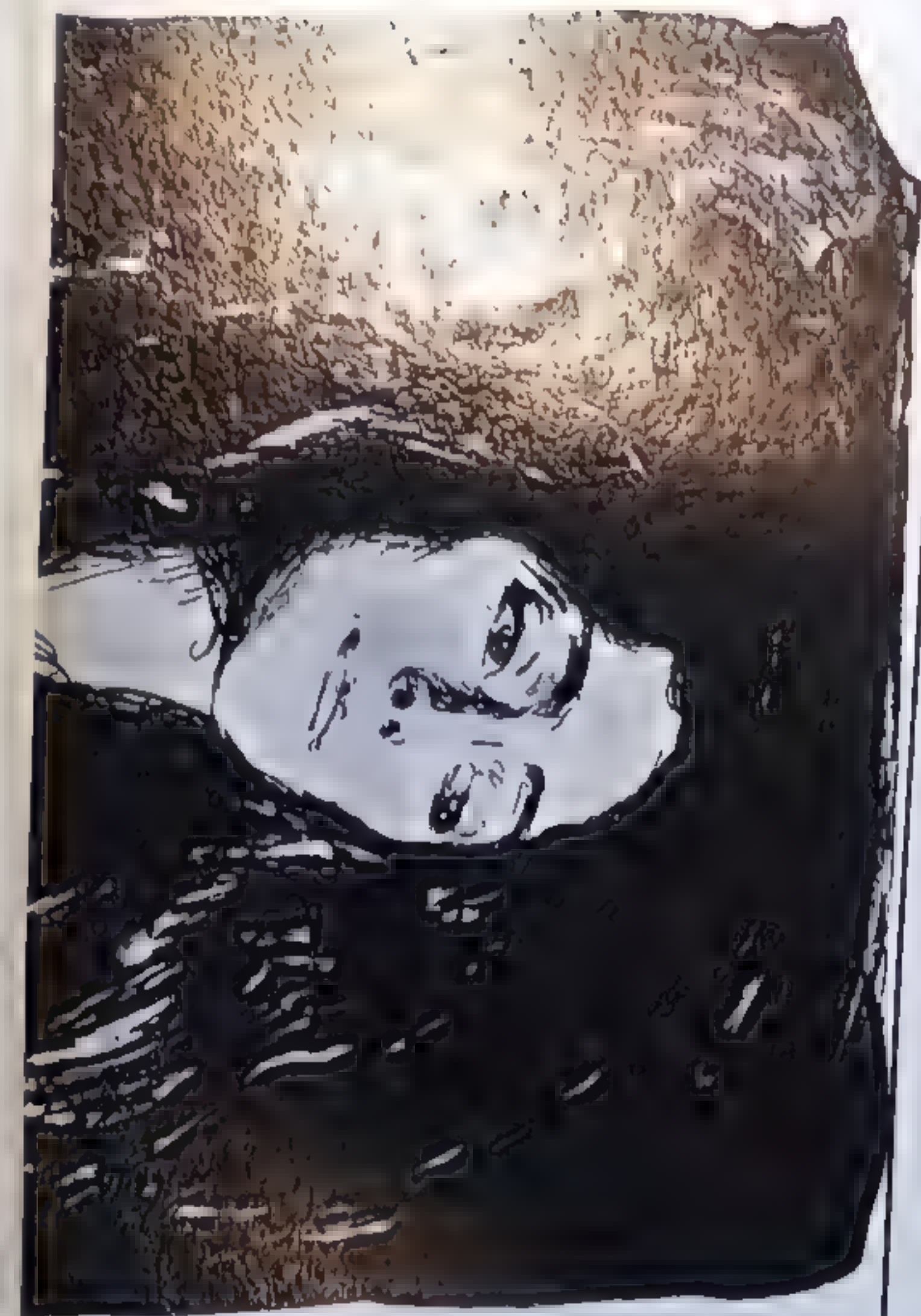
gundia și la sud de Loara, constructorii francezi lucrează la o mare varietate de forme noi sau deja elaborate în secolul al XI-lea și care, încă din această epocă, se deosebeau net de arta romanică timpurie și de arta imperială; la Nord, în aria aglo-normandă, este curînd adoptată ogiva deasupra unor nave de tipul Jumièges sau Caen în timp ce în Germania se continuă cu măreție o tradiție care se schimbă puțin și se deschide foarte târziu expansiunii bolții cu nervuri. Ce se întîmplă însă în țările mediteraneene? Occidentul le datorează numeroase experiențe. Ele au fost intermediare ale influențelor orientale pe care le-au cunoscut înaintea altor țări. Spania a creat partea asturiană, arta mozarabă și formele catalane ale artei romanice timpurii. Lombardia a jucat rolul de inițiator în tratarea arcaturilor și a benzilor și chiar dacă a rămas mult timp credincioasă acoperămîntului în șarpantă cuprinde totodată și ogive foarte vechi. În sud Italia este tot atât de activă. Sub Desiderius, Montecassino este în secolul al XI-lea unul din centrele creștinătății¹². În legătură cu biserica distrusă nu mai avem decît o descriere a lui Leone D'Ostia și desenele de la San Gallo: ar fi de ajuns pentru a ne întreba dacă nu a exercitat o oarecare influență asupra bisericii de la Cluny construită de sfîntul Hugues. Ce produc însă în secolul al XII-lea aceste vechi teritorii fecunde? Ce mai nascocesc această Spanie pe jumătate arabă sau Italia prinsă între Veneția bizantină și uimitorul complex sicilian? Ce căi mai urmează ele? Și în ce măsură aparțin Occidentului? Poziția lor istorică nu este aceeași: Spania este ținutul unei cruciade, ca și Orientul Latin; datele istoriei și culturii italiene sînt cu totul altele.

Trebuie să ținem seamă în primul rînd de importanța marilor tradiții. Niciodată nu s-a uitat aici complet amintirea arhitecturii antice. Nu este de ajuns să spunem că toseam rîmin credincioși planului bazeal. În realitate deli-

catul lor talent linear se mulțumește cu volume foarte simple și foarte vechi care pot fi comparate cu bazilicile latinilor. Dincolo de Alpi, sinteza între părți este un fapt dobândit de mult timp, capela de botez și clopotnița sînt încorporate în clădire, planul dreptunghiular și planul central s-au unit pentru a da naștere absidelor cu capele radiante și frumoaselor compoziții cu abside etajate. Toscana păstrează Campanila și baptisteriul izolat unul de celălalt; în întreaga Italie, capelele în coleretă pe un deambulatoriu sînt foarte rare. Meșterii de aici țin mai puțin la prelucrarea maselor decît a suprafețelor. Ei împodobesc zidurile și acoperă fațadele cu placaje polierome, ca la Badia de Fiesole și San Miniato al Monte, trăsătură profund străină Occidentului care întotdeauna și-a mărturisit nobila lui zidărie. Adeseori templul supraviețuiește în biserică. La Roma, la mijlocul secolului al XII-lea, Santa Maria di Trastevere (1040-1148) ne arată coloane cu capiteli ionești purtînd arhitrava, sub un plafon cu lambriuri și pe o podea de marmură multicoloră. Chiar într-o navă cu boltă în ogivă ca aceea de la Sant'Ambrogio din Milano, cu tribunele și alternanța savantă a stilpilor, interpretarea spațiului și tratarea maselor sînt mai mult latine decît romanice¹³. Forma romanică se împiedica încă de vechiul stil lombard iar arta romanică primitivă producea încă opere excelente nu numai în nord în ținutul Como ci chiar în inima teritoriului roman. Astfel la Tivoli deasupra grădinilor de la Villa d'Este și a bronzului verzui al frunzișului, se înalță o absidă cilindrică, asemeni unui turn de cărămidă roz, decorată cu o puritate grafică de arcuituri ușoare și benzi subțiri. În sud și în est a doua epocă de aur bizantină opunea artei romanice o tradiție strălucită. Prinții normanzi din Sicilia care în luptele lor cu împărații Bizanțului întâlneau ca adversari oameni din aceeași rasă cu ei, înrolați în garda varangiană,

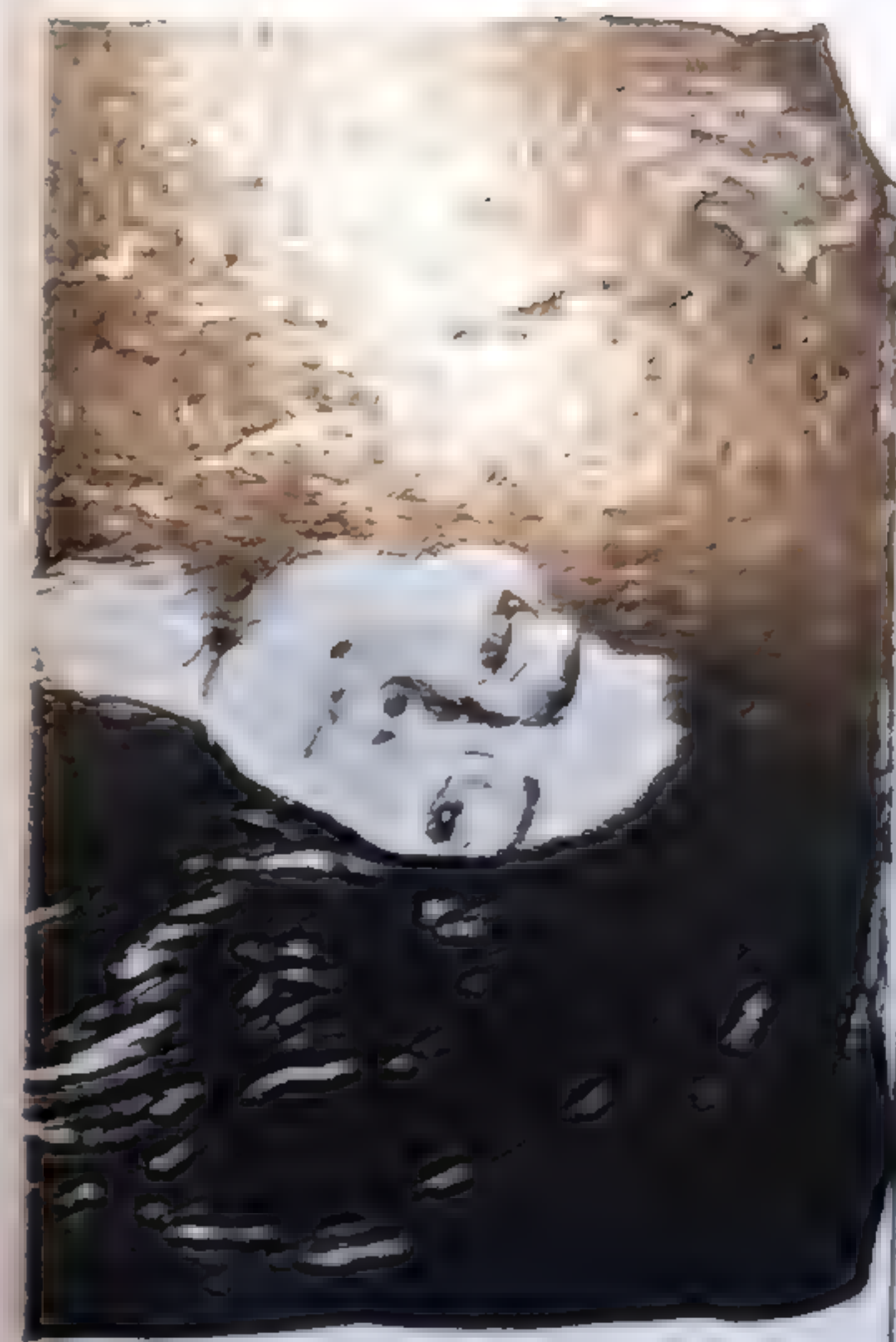
trăiau în palate și biserici care îmbinau farmecul artei Islamului cu cel al artei Constantinopolului. Italia de Nord și Italia Centrală erau în schimb străbătute de drumuri care duceau la San-Michele așa cum Franța era străbătută de drumurile spre Santiago: ele erau axa iconografiei și răspindeau pînă în Modena poveștile figurate ale faptelor de vitejie ale regelui Arthur. În depresiunea Susa, biserica Sant-Michele de Clusa păstrează scara monumentală care odinioară, la catedrala din Puy, ducea la cor. Puținele deambulatorii cu capele reionante, la Sant-Antonio în Toscana, la Venosa, în Basilicata, sînt așezate pe drumurile pelerinilor. Arhitectura răminea tot atît de credincioasă unor partiuri mai vechi pe care le trata de altfel într-un spirit maiestuos și original, de exemplu prin dezvoltarea galeriilor devenite portice, îmbinînd masele într-o rețea de colonete și arcade și mascînd astfel parcă printr-un fel de ecran sărăcia pinionilor. Aceasta este trăsătura caracteristică a artei din Pisa a cărei influență se întinde pînă departe. În plin teritoriu bizantin o regăsim la Benevento, la Siponto (sfînțită în 1117) iar San Niccolò din Bari¹⁴ (1089-după 1132), amintește atît în această privință cît și prin elevația sa interioară, de catedrala din Modena (începută în 1099).

Această profundă diversitate care urmează vechii unități lombarde corespunde desigur unor deosebiri de plan istoric și de orizont spiritual în timp ce școlile romanice din Franța, cu caracterele lor bine pronunțate, sînt variații ale unei gîndiri unice. Tipurile bine definite se răspîndesc pînă departe; ele ajută la organizarea ținuturilor cucerite, cărora le dă formă și pe care își pun pecetea. Acest lucru ni-l dovedește Spania romanică, țară de cruciadă. Poate că această funcție istorică continuă care după cucerirea Granadei avea să se exercite și în Lumea Nouă i-a educat talentul. Prin aceasta ea se deosebește radical de Italia, preocupată



de lupta între cele două politici universaliste, cearta sacerdoțiului cu Imperiul. În Spania, și nu în Țara sfântă, are loc, prin retrageri seculare, marele regres al Islamului, fără însă ca influența acestuia asupra culturii și chiar a destinului rasei să înceteze. Am văzut cit de receptivă era față de el arta micilor comunități creștine din munți, remarcabilă prin diversitatea proiectelor și prin știința bolților în piatră. Cu excepția Cataloniei, Spania nu privește spre Italia ci spre Andaluzia și apoi spre Franța. Arta mozarabă a fost o barieră împotriva artei romanice timpurii și a importurilor mediteraneene. Ea este un prim acord, un prim echilibru între cultura musulmană și cultura Occidentului. Demnă și capabilă să dureze dacă s-ar fi extins la programe mai vaste, ea a fost înăbușită de aporturile franceze. Sancho cel Mare, stabilind clunisieni la San-Joan de la Pena, orienta peninsula spre noi destine. Ea a devenit cel mai vast și cel mai intens cîmp de acțiune al Cluny-ului¹⁵. Organizarea rețelei rutiere spre vechiul pelerinaj din Galicia, nu este decît un aspect al acestui proces așa cum Compostela nu este decît un aspect al arhitecturii romanice spaniole. Încă de la începutul secolului al XI-lea¹⁶, un francez, și anume episcopul Pons, reconstruia biserica din Palencia, și pornea la construirea criptei unde alături de caracteristicile asturiene apare și partiul romanice al absidei. Catedrala din Jaca, fondată în capitală de Ramiro, rege de Aragon, poartă urmele unor restaurări în stilpii alternanți și în apareiaj. Bolților în cruce ale navelor laterale le corespundeau deasupra navei bolți al căror caracter nu poate fi astăzi definit dar nervurile cupolei în cruce sînt încă mozarabe. În cursul lucrărilor din 1063, ea nu se termină nici măcar în 1094. Jaca este la ieșirea din Somporto. Tot pe „drumul francez” se află în Castilia o biserică construită mai tîrziu de o mare mare unitate, San-Martin de Fromista: ea are nave de înălțime aproape egală apar-

țin tipului francez din sud-vest¹⁷. În sfîrșit, la capătul drumului pelerinilor, arhitecții de la Santiago de Compostela, începută în 1075 și terminată în mare în 1122, înălțau la extremitatea îndepărtatei Galicii o biserică care chiar dacă nu este fiica contemporanei sale, biserica Saint-Sernin, este urmașa directă a bazilicilor franceze de pelerinaj, Sainte-Foy din Conque, începută în vremea lui Odolric (1030-1065) și Saint-Martial din Limoges, sfințită în 1095. Ea le reproduce cu exactitate toate caracterele. Biserica San-Isidro din Léon este mai complexă. Actuala biserică fusese precedată de un edificiu mai vechi al cărui nartex primise încă de la început o destinație funerară (cître 1065): el este panteonul regilor, spre sfîrșitul secolului al XI-lea: cu stilpii săi robuști aparține cunoscutelor serii a pridvoarelor franceze, dar frumoasele capiteluri de deasupra acestora și care sînt elementul lor cel mai original derivă în parte din tipurile mozarabe. Biserica de alături și care a urmat primei a fost sfințită în 1149; la început ea fusese concepută fără transept și cu acoperămînt în șarpantă. Acestea sînt monumentele vechi și ilustre, martore ale unor influențe care n-ar mai putea fi negate și care începînd cu domnia lui Alfonso al VI-lea (1072—1109) se răspîndesc în întreaga Spanie creștină. Cam în aceeași perioadă episcopia de Compostela este restabilită de către Raymond de Bourgogne, conte de Galicia. Pe numeroase monumente spaniole arta romanică își atestă originile: am văzut la Fromista o combinație de elemente specifice regiunii Poitou; fațadele de sud-vest, cu arcaturi multiple atestă aceeași origine iar sfertul de cerc specific regiunii Auvergne se regăsește la catedrala din Lugo. Originalitatea creatoare a Spaniei se exercită în alte regiuni ale artei monumentale și pe baza altor influențe ale Islamului. Și trebuie să adăugăm că adeseori tratarea formelor romanice este nuanțată de instinctul local: vom găsi numeroase dovezi în domeniul sculpturii. Tonalitatea huspa-



nică în arhitectură este mai vizibilă în formele tardive, ca și cum acestea ar fi pînă la urmă asimilate, recucerite de către mediu.

La celălalt capăt al lumii creștine aveau loc fenomene analoge, cu aceleași date dar pe un sol diferit. Regatul latin al Ierusalimului este o monarhie feudală de tip francez transportată în stare pură în Orientul mediteranean. Constructorii politici, zidarii de castele și biserici procedează ca niște colonizatori. Nu este vorba de faptul că viața specifică mediului de acolo nu le-ar fi permis schimburi¹⁸ sau că, prin exemplul arhitecturii militare¹⁹, n-ar fi dobîndit cunoștințe noi ci de aceea că ei au adus cu ei principiile și prototipurile²⁰. Transeptul se întîlnește rareori și este puțin ieșit în afară, absida se compune din cele mai multe ori dintr-o absidă între două absidiole orientate, cu alte cuvinte programele sînt simple dar structura reproduce soluțiile din Bourgundia cu leagănul frînt tipic de la Cluny la biserică Sfîntul Ion de la Beirut și la Notre-Dame de la Tortosa, la catedrala din Djebel, cu bolta în cruce deasupra navei la Sfîntul Petru din Gaza, la Sfînta Ana și Sfînta Maria Latină de la Ierusalim. Dublourile se sprijină uneori pe coloane în ancorbelement sau pe console, ceea ce trimite iarăși la tipuri burgunde. Uneori găsim un portal ca în Poitou alteori un portal din a doua jumătate a secolului al XII-lea din Franța de Nord. Chiar din locurile de unde au pornit atîtea influențe, Occidentul și Orientul se întîlnesc față în față printr-o ciudată reîntoarcere. Fenomenul nu are însă nimic comun cu monotona expansiune a unei arhitecturi industriale. Artă romană plină de vitalitate este capabilă de inflexiuni și de nuanțe. Pe acest străvechi pămînt sirian îngroșarea dreptunghiulară a absidelor așa cum le întîlnim la bisericile Sfîntul Ieremia sau la Sfîntul Petru din Ierusalim, dovedește printre altele acest lucru. Această artă romanică din Țara Sfîntă se comportă ca celelalte grupuri de biserici franceze.

Astfel geografia artei romanice din secolul al XII-lea înseamnă repartiție și totodată mișcare. Ea combină forțele sedentare ale unor medii definite de tradiții, viața politică și morală, resurse materiale cu puterea activă a modelelor și a influențelor. Mișcările la rîndul lor sînt de mai multe feluri: filiație directă sau îndepărtată, copii locale determinînd grupuri omogene, răspîndire de-a lungul drumurilor a unui program și a unui tip. În sfîrșit aporturile altor civilizații inserează în materia romanică forme născute sub alte ceruri care se adaptează mai mult sau mai puțin dar sînt ușor de recunoscut și distincte, nefiind elementul caracteristic și fundamental al marelui stil al constructorilor occidentali. În secolul al X-lea Islamul își pusese pecetea pe arta mozarabă; în aceleași locuri el va da și arta muzejar; în bisericile din Velay el lasă urme hotărîtoare dar acțiunea lui profundă nu se întinde mai departe. Bizanțul și Ciprul inspiră cupolele din Aquitania. Dar arhitectura romanică, ale cărei origini arată colaborarea formelor orientale și a formelor creștine clasice nu este nici orientală nici romană, ea este expresia unei gîndiri a Occidentului.

NOTE. Biserica romanică. IV

¹ Sală capitulară a abației de Jumièges (între 1101 și 1129), clopotnița bisericii din Duclair, biserică Saint-Paul din Rouen, poartă galeria de plimbare a călugărilor de la Mont-Saint-Michel (între 1106 și 1136?), bisericile din Montivilliers, Lessay etc. Vezi Lambert, *Caen roman et gothique*, pp. 34-35.

² Vezi M. Anfray, *L'architecture normande, son influence dans le nord de la France aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, 1939, care exagerează în oarecare măsură în privința Normandiei și nu pare să accepte posibilitatea unor dezvoltări paralele pornind din aceeași sursă.

³ Cu privire la arhitectura engleză, cele două lucrări esențiale sînt A. W. Clapham, *English Romanesque Architecture after the Conquest*, Oxford, 1934 și T.S.R. Boase, *English*



Art, 1155—1216 (volumul al III-lea al lucrării *The Oxford History of English Art*), Oxford, 1953. Vezi de asemenea J. Bory, *La technique normande du mur épais à Péronne romane*, Bulletin monumental, 1939, care conține oarece deosebiri în ceea ce privește această problemă, studiată de E. Gall, *Niederrheinische und normannische Architektur in Zeitalter der Frühgothik*, Partea întâi (*Die niederrheinischen Apisidengliederungen nach normannischen Vorbildern*), Berlin, 1915).

¹⁴ Cu privire la latura de vest a catedralei din Lincoln, F. Saxl, *Lincoln Cathedral: The Eleventh Century Design for the West Front*, *Archaeological Journal*, 1946, pp. 105-118.

²³ Vezi seria de articole foarte importante ale lui E. D. C. Jackson și E. G. M. Fletcher, *Long and Short Quoins and Pilaster Strips in Saxon Churches*, *Journal of the British Archaeological Association*, 1944; *Further Notes on Long and Short Quoins in Saxon Churches*, *ibid.*, 1949; *Constitutional Characteristics in Anglo-Saxon Churches*, *ibid.*, 1951.

*⁶ Vezi studiul recent al lui G. Fisher, *Nidaros Cathedral in Cathedral in Trondheim, The Norwman*, 1933.

7 Danemarca, convertită la creştinism în secolul al XI-lea, este împărţită între influenţa engleză şi influenţa germană care, încă dintr-o epocă mai veche, exprimă, până şi în alegerea materialelor, profunde diferenţe spirituale. Denumirea unificatoare a lui Cnut cel Mare a favorizat desigur contactele cu Anglia saxonă, contacte vizibile în micile biserici de granit, acoperite în urpaniş şi terminate printr-o boltă în semicupolă. Mai târziu se regăsesc şi parţial normand al faţadei între două turnuri (Ivrea-Malros) şi stilul tipic englez al unei întregi familii de timpuri (Ersted). Episcopii dăneri (în încă de arhiepiscopos din Brema). Influenţa germanică are drept consecinţă o anumită depăşire a stilului şi folosirea unor materiale străine (se importă din Andernach pe stăruiele catedrale din Ribe, mai târziu se foloseşte cărămida). Trebuie să semnalăm un grup destul de important de biserici răsărite, menţinute fie de un stăpân central (Bornholm), fie de patru stăpâni (Bjærnede, Thorsager). Vezi Bernard Fay, *L'art roman en Danemark*. Gazette des Beaux-Arts, 1936. Cu privire la biserici da neze, studiul exhaustiv *Danemærks Kirker*, Copenhaga, 1933 şi mai târziu, publicat de Muzeul Naţional Dăner, este încă în curs de apariţie. Există şi rezumate în limba engleză sub titlul: *Danish Churches*, Copenhaga, 1947, şi mai târziu (7).

⁶ Voir articles de R. Muret, *Le centre de la France*,
Notre-Dame et de Saint-Vincent de Saignes, Mars et Avr-
il 1930. Tribune, sous ce titre : « La tradition bre-

ci aparțin din Florența. Ia biserica Saint-Nicolas din Gand
ca și la unele biserici auzăm distruse, ca Saint-Donatien din
Bourges nu se regăsește decât la corul bisericii Saint-Léonard
de Leau și la biserica din Tournai. Maere adoptă ipoteza
L. G. Lanby, *Fossiles et dévotions à Jamnages*, Bulletin
monumental, 1928: nu este exclus ca stulpul bisericii din
Jamnages să fi sprijinit bolta în cruce. Același lucru cu pri-
vire la biserica din Soignies. *Vezi de asemenea R. Maere
și L. Delferrière, *La collégiale Saint-l'Incent à Soignies*, Re-
vue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 1938. Cu pri-
vire la bisericile romanice din Belgia, S. Brigode, *Les Eglises
romanes de Belgique*, Bruxelles, 1943, este o foarte reușită
lucrare de rezumat.

⁹ J. Dumy. Texierbury et Persoire, deux élévations à quatre étages de la fin du XI^e siècle, Bulletin monumental, 103^e.

²⁰ Voir E. Fels, *L'église abbatiale de Murbach*, Archives d'Alsace, 1929.

11 Cu privire la variantele capitelului cubic, vezi Enlart, *Manuel*, I, p. 394; Durand, *Eglises des Vosges*, p. 33; Lasteysie, *Architecture religieuse en France à l'époque romane*, p. 611, care dă aceași definiție teoretică foarte bună: o masă verticală tăiată de două planuri orizontale la înălțimea astragalului și a bolțarului și de patru planuri verticale care corespund celor patru fețe ale bolțarului. Se înțeleg uneori patru și chiar douăsprezece mici capiteluri cubice alipite în partea de sus a unui suport, de exemplu în Alsacia, la Rouheim și Marmontier. Cf. stâlpii navelor laterale de sud de la catedrala din Durham.

u Vezi Henry M. Villard, *A Project for the Graphic Reconstruction of the Romanesque Abbey at Monte Cassino*, Speculum, 1936. După Conant, biserica lui Desiderius (1058—1087) ar fi o mănăstire directă sau indirectă a bisericii Cluny III. Planul cuprindea o navă cu două colaterale, un transept ieșit în afară, o absidă cu trei capele orientate. Biserica era precedată de un atrium a cărui fațadă occidentală, formind un portic, era flancată de două turnuri, unul dedicat sfântului Petru, celălalt sfântului Mihail. În partea de sud, un clăuștru mare, mărginit la est de locuința canonicului. La vest de refectoriu și la sud de dormitor. Cf. Leon de Orléans, *Chronica monasterii Cassinensis*, în *Monumenta Germaniae historica*, SS.VII, p. 716; J. von Schlosser, *Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters*, Viena, 1889, pp. 220—231; A. Jalin Rusconi, *Monte Cassino*, Bergamo, 1929.

13. Timpuri slabi sînt constituiți de o coloană avînd în vîrfuri ei o colonetă. Este vorba de un tip de suprapunere de origine siriană, care se regăsește la nava bisericii din



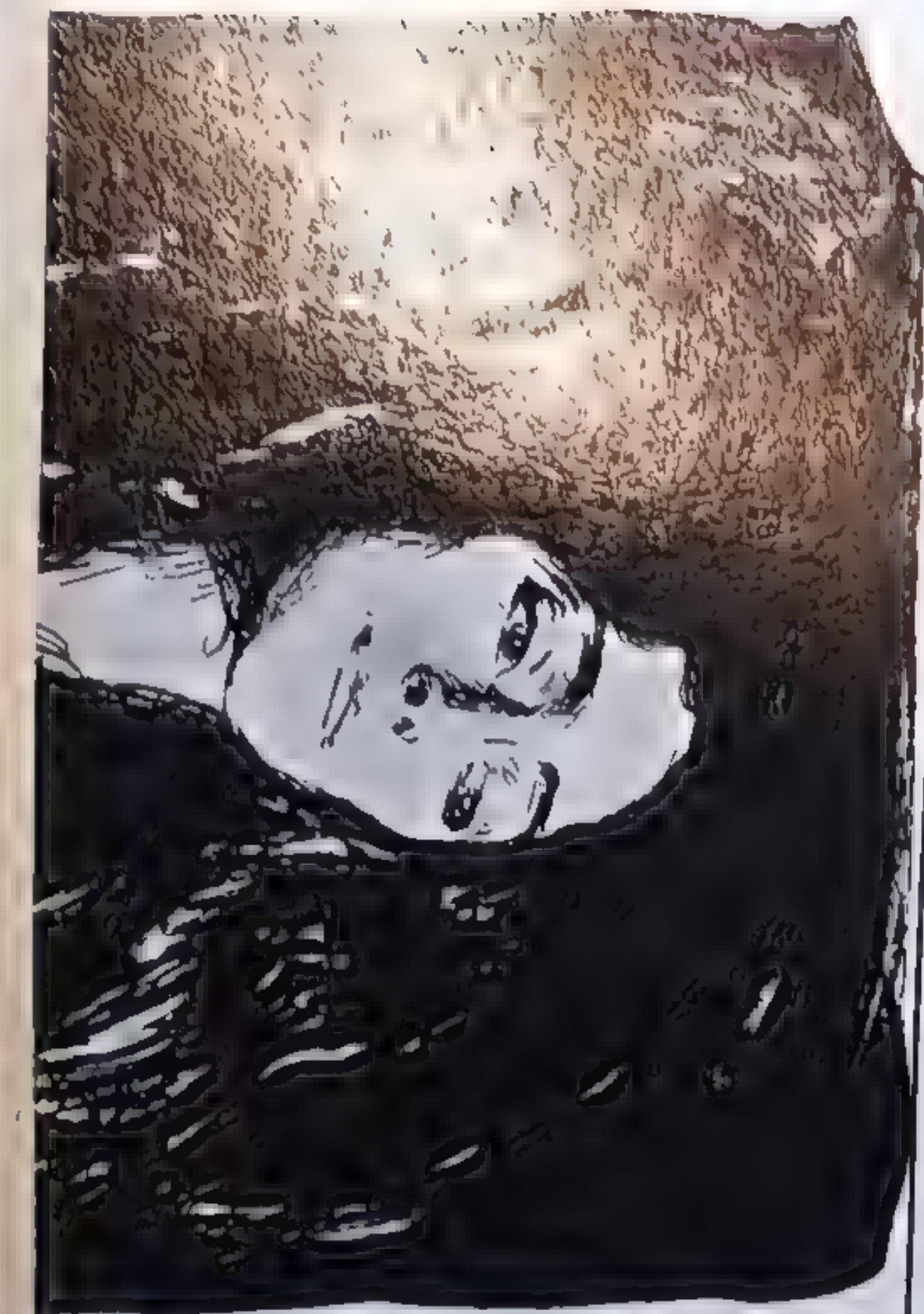
14 G. Gaillard a pus la punct cronologia acestei perioade, în studiul său cu privire la *Les commencements de l'art roman en Espagne*, Bulletin hispanique, 1935, ale cărui concluzii le-am adoptat. Cf. Gomez Moreno, *El arte románico español*, Madrid, 1934, ale cărui poziții sînt mai „naționale”, și L. Torres Balbas, *El Arte*, Barcelona, 1934.

„Veri de exemplu acest fragment din Foucher de Chartres (1125), capelan al lui Baudouin I; „Dumnezeu a transformat Occidentul în Orient, cel care locuia la Reims sau la Chartres se pomenește cetățean al Tyrului sau Antiohiei... Cuiare și-a și cumpărat în aceste ținuturi case și servitori, altul s-a însurat cu o femeie indigenă, siriană sau chiar sarazină, care a primit harul botezului... Încercarea apropiere între ele rasele cele mai îndepărtate... Pelerinul a rămas în Țara sfântă și a devenit unul din locuitorii ei. Zilnic rudele vin după noi. Pe cei care erau săraci în țara lor, Dumnezeu i-a îmbogățit pe meleagurile acestor. De ce s-ar mai întoarce în Occident cel căruia Orientul i-a fost atât de favorabil?”

¹⁰ Veri G. Rey, *Etude sur les monuments de l'architecture militaire des croisés en Syrie et dans l'île de Chypre*, Paris, 1871; Van Berchem, *l'oyage en Syrie*, 2 vol., Paris, 1913—1915; P. Deschamps, *Les châteaux des Croisés en Terre sainte*, 1. *Le Crac des Chevaliers*, 1 vol., eulogere de planuri, Paris, 1934.

20 Sfântul Mormînt este un monument cu totul excepțional. Vechea rotundă constantiniană fusese reconstruită între 1010 și 1048, cu capele și tribune. După Enlart, Cruciatii au transformat-o în absidă, în fața căreia au mai construit una, prevăzută cu un deambulatoriu și trei capele reionante. Între ele a fost ridicat un transept cu un nar-tex. Biserica are boltă în cruce, și bolti în leagăn cu pene-tex. Biserica în deambulatoriu. Vezi P. P. Vincent și Abel, *Jérusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, Paris, 1914—1926; C. Enlart, *Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem, architecture religieuse et civile*, Paris, 1925—1928. • Vezi de asemenea W. Harvey, *Church of the Holy Sepulchre*, Ierusalim, 1935.

¹⁵ Cîteva fapte și cîteva date vor fi de ajuns pentru a demonstra acest lucru: în 1108, reforma cluniacă este introdusă la Ripoll de Oliba; în 1025, la San Juan de la Peña de către discipolul său Paterno; în 1030 la San Millán de Suso, pe valea superioară a fluviului Ebro; în 1032 și 1033, la Ona și Cardona, în Castilia. La mijlocul secolului, mînaștirile spaniole încep să adere la unele filiale franceze ale mînaștirii Cluny, în Catalonia. Camperdon ține astfel de Moissac, Ripoll de Saint-Victor din Marsilia. Vezi P. Guinard, în *Histoire du moyen âge*, col. Glotz, IV, cartea a II-a, *La péninsule ibérique*, p. 301.



III. DECORUL ROMANIC

I

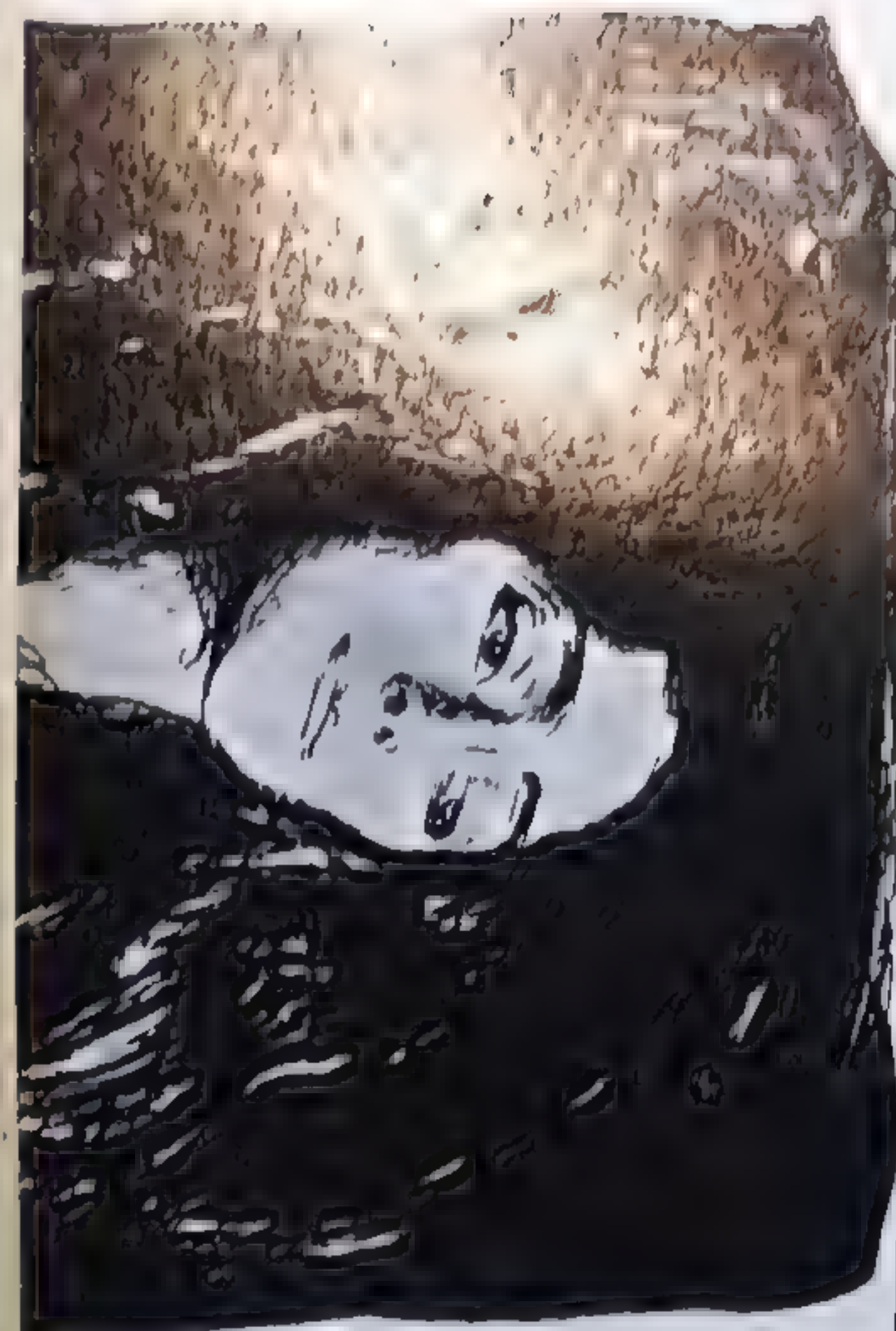
Istoria sculpturii ne nevăluie același spirit. Și totuși cât de depărtată ne apare ea la prima vedere! Acest vis ciudat, care se înălțule atât de misterios cu platin, care aduce la suprafața edificiilor capricii adeseori indescriptibile, asemănătoare cu semnele unei limbi pierdute, este care al nostru? Oare sântem despărțiți de o prăpastie atât de mare în ceea ce privește concepția lumii, a omului și a vieții de strămoșii noștri? Ne recunoaștem în sculptura gotică, regăsim în ea propria noastră umanitate, ne este încă contemporană, aproape vecină în mai mare măsură decât sculptura Renașterii, bazată în principiu pe învierea unui trecut pentru care nu putem avea decât o admirație și o prietenie pur intelectuală. Imaginile a căror vastă desfășurare umplu catedralele trezesc în noi o emoție profundă, ajungem la ele fără nicio constrângere și chiar din multe puncte de vedere par să fie memoria figurată a vieții noastre vechi, a noastră, a orașelor și țărilor noastre, a satelor noastre. Putem numi animalele, plantele și sfinții cu chip de artizani care împodobesc portalurile, sînt din aceeași rasă de oameni ca părinții noștri. Artă romanică ne deconcer-tează însă atât în ce privește compoziția cât și sentimentul imaginilor. Ea abundă în monștri,

166

în vizionări, în scrișuri abstracte. La prima vedere ne apare mult mai veche decât epoca a cărei expresie fidelă este și decât arhitectura cărora i se supune atât de strict.

O vom aborda mai întâi ca sistem de semne și nu ca sistem de forme. Fiecare artă este de două ori limbaj, prin fabula pe care a ales-o și prin orientarea pe care i-o imprimă. Iconografia aruncă o lumină puternică asupra vieții spiritului. Ea nu este o simplă colecție de simboluri, un vocabular, o cheie: noulătea studiilor lui Emile Mâle¹ constă tocmai în a fi lărgit orizontul și în a fi arătat pînă unde mergeau perspectivele acestora, nu numai istorice el și morale, în cel mai bogat și mai amplu tablou al vieții spirituale a trecutului. Iconografia romanică este epică. Ea îi dă lui Dumnezeu devenit om și omului, imagine a lui Dumnezeu, proporții supraomenești, uneori chiar un chip străin de omenească. Îl înconjură cu un corteglu de monștri care îi înălțule. Alege pentru a comenta și a o prezenta poporului ca pe un avertisment teribil pagina cea mai extraordinară din Biblie, Istoria ultimelor zile ale lumii, proorocită în imagini înspăimîntătoare de către un inspirat animat de spiritul Bibliei evreiești, o umple de o măreață teroare. Vizionarul zămislește alți vizionari. Credincioșii care intră în biserică nu sînt întâmplați de un Cristos evanghelic ca pe stîlpi mediani ai portalurilor din sec. al XIII-lea; ei trebuie să defileze sub limpanul Judecării de Apoi, ca și cum ar merge ei însși să-și asculte sentința din gura Judecătorului neînduplecat. La biserică din La Lande de Cubzac arma cuvîntului ținește de pe buzele unui Cristos apocaliptic, care ține în mînă cartea închisă a celor șapte peceti. Iară candelabrul simbolic. Pe vechile timpane aragoneze, la Cornella-de-Confient în Roussillon, la Mauriac în Auvergne regăsim același Dumnezeu al Apocalipsului, sub o formă mai puțin ciudată, singur sau între doi îngeri care parcă susțin și întetesc haloul de flăcări în mijlocul cărora se

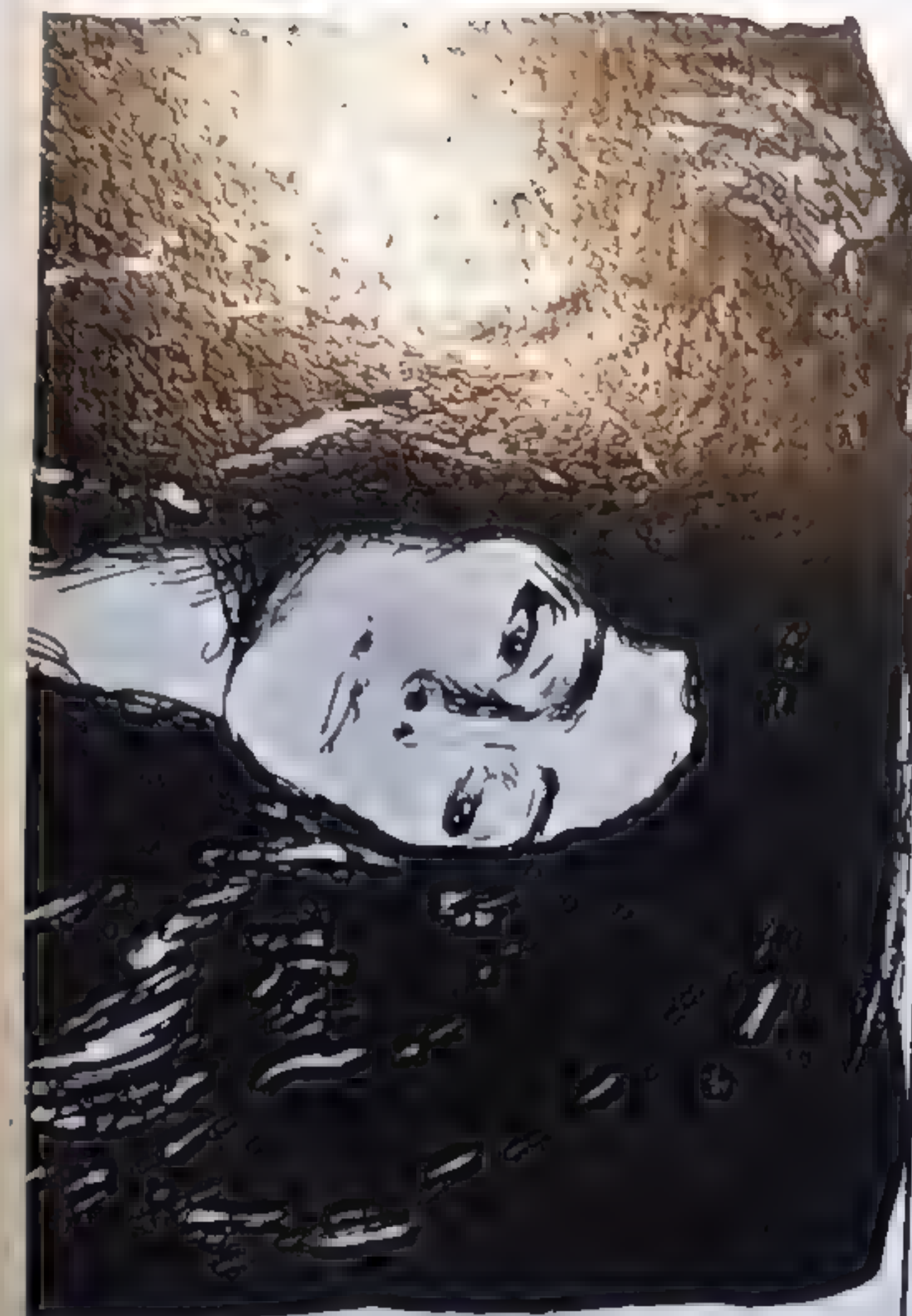
167



află pentru ca, în a doua jumătate a secolului al XII-lea, să reapară de multe ori și monoton, însoțit de tetramorful evanghelic, deasupra a numeroase portaluri din Franța septentrională. Tema aceasta se dezvoltă cu o amploare de epopee mai ales pe timpanele bisericilor din Languedoc în prima jumătate a secolului. Cristos judecător, care-și bazează domnia pe nimicirea universului și pedepsirea păcătoșilor, se ivește din misterul timpurilor trecute ca o apariție ce țîșnește dintr-o dată în fața ochilor credincioșilor înspăimîntați. Este înconjurat de forme convulsive, însoțit de cei douăzeci și patru de bătrini purtători de lămpi și de viole. La Beaulieu, găsim în spatele lui crucea supliciului și a mîntuirii oamenilor. Dar chiar atunci cînd este purtător de duh sfînt, incredîndu-le apostolilor misiunea lor, ca la Vézelay, este tot înfricoșător². Monarhul oriental de la Moissac este stăpînul unei lumi căreia nu-i mai aparțin nici Bunul Păstor din catacombe, Cristul din Psamathia, nici toate acele figuri ale creștinătății elenistice care îmbină încă divinul cu frumusețea armonioasă și tinerețea omului. S-ar putea crede că de-a lungul comentariului ilustrat al lui Beatus, care i-a servit drept ghid în întorsăturile acestei Divine Comedii de piatră, apocalipsul romanic se cutremură încă de groaza milenarismului. Orientul respiră în aceste figuri ciudate și în această concepție înfricoșătoare a stăpînului zilelor. Și totuși același geniu epic, aceleași disproporții legendare, același caracter supraomenesc caracterizează în aceeași epocă și de multe ori în aceleași locuri marile poeme epice zămislite de memoria și imaginația popoarelor din Occident. Dumnezeu sculptorilor și eroii poezilor împodobesc același orizont al gîndirii: teologia vizionară a lui Scott Erigene, deși nu inspiră direct iconografia, ajută la înțelegerea climatului ei intelectual. Unitatea acestei perioade nu este făcută din împrumuturi compozite: ea le pri-

mește pentru că i se potrivesc dar vom vedea în ce fel și le elaborează.

Povestirile evanghelice, Viețile sfinților, și mai ales tabloul lumii au același caracter străniu, și numeroase detalii trădează de asemeni originea lor îndepărtată. Evans a arătat recent că tema închinării regilor se trăgea din cea mai veche antichitate³ și trebuie remarcat faptul că pe monumente sumeriene ea este însoțită de steaua vestitoare. În Siria, în Mesopotamia, în Transcaucazia, în Egipt, comunitățile creștine orientale adunaseră o moștenire iconografică multimilenară, născociseră și ele la rîndul lor și definiseră pentru multă vreme un fel de stercotipe care au fixat imaginile. Ciclul nașterii, ciclul patimilor și parabolele, aceste trei capitole esențiale ale iconografiei evanghelice abundă în trăsături orientale ale căror istorie și răspîndire pot fi urmărite pînă în epoca romanică, începînd cu amvonul din Maximien și vasele sacre din Monza. Drama bizantină *Christos Paskon*⁴, a cărei influență este atestată de numeroase manuscrise, a răspîndit punerea în scenă a Învierii și diferitele episoade ale Punerii în mormînt. Profetii vestitori ai lui Cristos renășteau în orientul Bibliei și se inserau și mai des în forme orientale. Daniel în picioare printre lei care-i lîng tălpile este un Ghilgameș îmblinzitor de animale sălbatice din arta asiriană. O țesătură orientală de la Saint-Maurice d'Agaune, în Valais, sanctuar național al burgunzilor, dovedește cum încă din Evul Mediu timpuriu aceste teme au putut fi introduse în Occident și căpăta o semnificație creștină înainte de a decora un capitel romanic. Astfel regăsim figurile Bibliei și ale Evangheliei îmbinate strîns cu cele mai vechi imagini din Asia⁵ și, chiar și atunci cînd sînt de origine mai recentă, de cele mai multe ori tot Orientul le-a combinat și fixat. De aici o tonalitate exotică incontestabilă în alegerea și tratarea subiectelor.



Dar acest caracter al iconografiei romanice ne izbește și mai mult atunci când luăm în considerație numărul și ciudățenia monștrilor care o populează. Omul își pierde identitatea și supus legii metamorfozelor care crează, destramă și reconstruiește acest univers fără încetare, devine și el monstru la rindul lui. Chiar atunci când respectă asemănările, viața animală este de o bogăție deconcertantă. Bestiarul stepelor, răspîndit de invazii, animalele Asiei de care sînt pline manuscrisele din grupul vizigot ca *sacramentarul* de la Gellona și care reapar adeseori copiate după fildeşuri arabe, răspîdesc în biserici menajeria, „paradisul” unui monarh oriental. Dar surprins de această putere ascunsă care împietrește și configurează în funcție de necesități ființele vii conferindu-le o viață multiplă, mai mișcătoare, mai aprinsă decît viața adevărată, creaturile se dedublează, se îmbină, capătă două capete pe un singur trup, două trupuri pentru un singur cap, se strîng, se devorează pentru a se naște încă o dată într-un amestec sau tumult indescifrabil. Ce nume trebuie să li se dea, ce sens precis să li se atribuie acestor ficțiuni care par să aparțină capriciului sau delirului unui visător singuratic și care totuși se regăsesc în întreaga artă romanică, ca figurile unui mare vis colectiv? Ce virtuți sau ce păcate încarnează ele? Uneori ai crede că poți descoperi semnificația acestor simboluri dar ele se destramă imediat în zădărnici monstruoasă a combinațiilor.

Acestea sînt caracterele generale ale iconografiei. Este bogată în aporturi orientale. Este epică și teratologică. Ne redă epopeea lui Dumnezeu, epopeea sfîrșitului lumii și epopeea haosului. Nu există oare o ciudată contradicție între ordinea bisericilor și acest tumult de imagini, între regulile unei arte a construcției al cărei caracter viguros, stabil și premeditat (sistematic) ne-am străduit să-l arătăm, și regulile unei iconografii care nu cunoaște termen mediu între transfigurarea lui Dumnezeu și

deformarea creaturilor, în sfîrșit, între o artă monumentală dominată de concepția planului și a maselor care nu aparțin decît Occidentului și o iconografie inspirată în cea mai mare măsură din Orient? Doar studiul formelor ne va putea permite rezolvarea acestei contradicții aparente; el ne va ajuta totodată să dozăm influențele la justa lor măsură și chiar ne va dezvălui un acord profund de gîndire între tehnica decoratorului romanic și tehnica intelectuală a epocii.

NOTE. Decorul romanic. I.

¹ *L'art religieux du XII^e siècle en France*, cap. I, IV.

² Cu privire la semnificația iconografică a timpanului de la Vézelay, vezi A. Katzenhoben, *The Central Tympanum at Vézelay*, Art Bulletin, 1944, pp. 144—151.

³ A. J. Evans, *The Earlier Religion of Greece in the Light of Cretan Discoveries*, Londra, 1931.

⁴ Vezi V. Contas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931 și *Le drame Chrétien Paskon*, Paris, 1931.

⁵ Vezi J. Baltrusaitis, *Art Saméien, Art Roman*, Paris, 1934.

II

Această tehnică are un dublu caracter: este arhitecturală în sensul că supune figurile cadrelor unde urmează să fie situate; este ornamentală în sensul că le desenează și le combină pe scheme de ornament. Un studiu sumar al experiențelor efectuate în cursul secolului al XI-lea ne-a permis să întrezărim cîteva din primele aplicații ale acestor principii și felul în care, opunîndu-se formelor academice ale artei antice, favorizate pe de altă parte de expansiunea în Europa a unui repertoriu abstract, ele tindeau să substituie asemănării imaginii stricta lor adaptare la cadru și să înlocuiască armonia și proporțiile vieții cu armonia și proporțiile unei compoziții. Formele arhitecturii și formele vieții fiind date, ce acord se poate stabili între ele? Arhitectura roma-

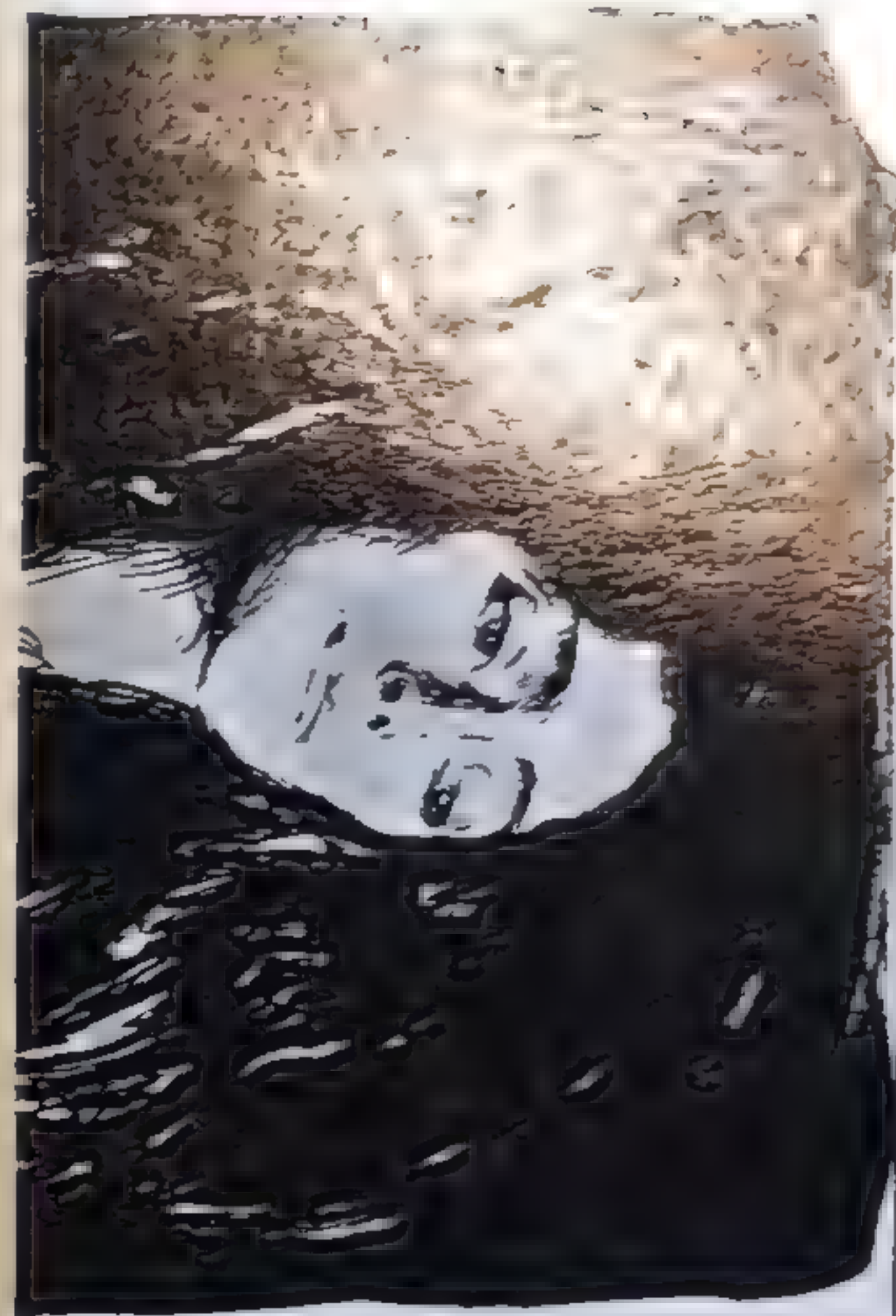


nică nu propune decoratorului niște amplasamente oarecare ci acestea au un aspect și o funcție limpede stabilite. Specificul acestei arte este faptul de a fi asociat sculptura funcțiilor. Dacă ar fi adoptat o dată pentru totdeauna sistemul frizelor, în vigoare în secolul al XI-lea și paralel cu anumite cercetări mai îndrăznețe, această artă ar fi renunțat la originalitatea ei esențială. Ea ar fi putut totodată să așeze indiferent cum sculptura pe suprafața zidurilor, dându-i chiar, în acord cu masele puternice și severe, o reală frumusețe monumentală: dar sculptura în arhitectură și prin arhitectură avea nevoie de o economie mult mai riguroasă. Unde se plasează într-o biserică din secolul al XII-lea? Pe capiteli, timpane și arhivolte. Desigur nu renunță nici la frize și nici la arcade, dar dezvoltarea ei depinde de o conștiință mai despotică, exercitată de un cadru prea puțin adecvat imaginii vieții. Și iată că aceste cadre pun stăpânire pe ea. Ele îi comunică o ardoare necunoscută, îi impun o mișcare, o mimică și o dramaturgie. Pentru a intra în cadrul de piatră, omul este obligat să se curbeze, să se sprijine, să-și alungească sau să-și micșoreze membrele, să devină uriaș sau pitic. Își salvează identitatea cu prețul unor deformări și rupturi de echilibru, rămîne om dar într-o materie plastică care se supune nu capriciului unei gândiri ironice ci necesităților unei ordini care îl depășește.

Capitelurile de la Saint-Benoît-sur-Loire dovedesc remarcabile exemple de trecere de la capitelul corintic (care niciodată n-a fost tratat cu mai mare larghețe) la capitelul figurat. Soliditatea și complexitatea acestor puternice compoziții sînt impresionante. Arta romanică trebuia să facă „să vorbească” biserica, să satisfacă necesitățile unei iconografii bogate și în același timp s-o amplaseze fără a slăbi masele monumentale și funcțiile lor. Trebuiau înălțate în vârful unei coloane, fără să pară firave sau mici, nu una sau două figuri ușor de axat și

de imbinat — Cristos în glorie, Sfinta Ana și Sfinta Elisabeta, Adam și Eva — ci personajele mai numeroase din ciclul nașterii, al fugii în Egipt sau Cinei celei de taină. Nu trebuie să uităm că în cadrul capitelului corintic această artă a început să introducă și omul și că, închizîndu-l în agrementul succesiv al narațiunii, în efectele dispersate ale unei povestiri, i-a dat funcția lui de atlant. Disproporțiile și modificările pe care această tratare le determină în organismul viu îi dau o elocvență neașteptată. Legată prin toate părțile sale cu blocul de piatră și prin continuitatea mișcărilor de figurile care îl însoțesc, prelungesc și multiplică, această artă dă naștere unor sisteme compacte, în care nimic nu poate fi izolat fără ca să se spargă masiva unitate a întregului. Narațiunii dezlîinate de pe frize îi urmează forța complexă a dramei, elanul compus, mimica accentuată de deformare. Acest conformism nu se exercită însă numai în cadrul capitelului corintic. Capitelul cubic, atunci cînd acceptă decorația figurată, o supune aceluiași principiu. Același lucru se întîmplă cu capitelul în trunchi de piramidă răsturnată, iar atunci cînd capitelurile se află în partea de sus a unor coloane gemene sau foarte învecinate, se întîmplă ca legătura unei compoziții omogene de la o masă la alta să antreneze aplicații neașteptate, dar logice, ale regulii ordonanței.

Arhivoltele ridicau o problemă analogă dar pe alte date. Cum trebuie plasată imaginea omului și, în general vorbind, imaginea vieții, în aceste boltare semicirculare rotunjite în jurul timpanului? Arta din Poitou se deosebește prin bogăția și justetea soluțiilor. S-ar spune că vrea să compenseze prin frumusețea tratamentului acestor părți absența timpanului de deasupra golurilor căci de cele mai multe ori ea renunță la acel tablou vast de piatră în care atelierele din Languedoc au pus viziunea supremă a apocalipsului. El urmează uneori sensul razei, alteori ia forma curbei de arc. În



primul caz fiecare bolțar este tratat ca un tot, ia figura sau ornamentul pe care-l strînge din toate părțile, purtători de ofrande succedîndu-se ca o procesiune care urcă și coboară după ce a trecut de cheia de boltă, capete de cai, grile ornamentale lucrate în piatră ca fildeşul sau ca ferneria. În al doilea caz figura ocupă mai multe boltare, se încovoie odată cu arcul, și fie că trupul depășește cheia superioară, fie că două capete ale unor corpuri simetrice se întîlnesc și stau față în față, ființa vie devine o curbă arhitecturală, devine însuși bolțarul. Sud-vestul în întregime este bogat în asemenea figurări surprinzătoare. Iconografia virtuților și a vicilor, a cărei sursă se află în vechea *Psihomachie* a lui Prudentius, se desfășoară cu o armonie stranie: intri în biserică trecînd pe sub arcuirea unor virtuți triumfătoare. La Aulnay una dintre ele ne oferă fără îndoială cel mai frumos exemplu de conformism arhitectural din întreaga artă romanică: este vorba despre un războinic care dispăre aproape în întregime în spatele scutului său înalt, a cărui muchie prelungește riguros muchea mulurii, de profil dreptunghiular, dînd astfel naștere unui om-mulură. La Castelvieilh (Gironde) profilele sînt rotunjite, figurile nu sînt asize sau boltare, execuția are ceva grosolan și popular, dar modificările, funcția și efectele sînt analoge. Uneori imaginea omului încearcă să scape în oarecare măsură de această servitute. În loc să se supună gravitației spre centru, în loc să urmeze conturul curbei, ea este tangentă pe aceasta din urmă într-un unghi care nu variază de loc. În scobitura portalului, ea își înalță și-și apleacă succesiv statura cu plîncele ușor ieșit în relief și punctată în partea de sus a picioarelor cu un accent de umbră. Dar această libertate, care satisface instinctul statuar al artiștilor din Poitou, este combătută de regula arhitecturală care definește, aici ca și în alte părți, aspectele esențiale ale sculpturii romanice.

Compoziția unui timpan nu este determinată de o vagă simetrie. Aceasta este desfășurare și concentrare totodată. Partea inferioară, mai largă, se dezvoltă aproape pe aceleași proporții ca lintoul pe care este așezată. Segmentul superior e mai strîmt. Fleșa arcului le unește precum și razele pornite din centru. Se pare că compoziția în evantai este cea mai potrivită și cea mai armonică, dar sculptorii romanici nu s-au limitat nici pe departe la ea. Uneori o complică prin inserția unui fronton triunghiular, nu desenat prin reliefuri de mulură, dar ușor de recunoscut după înaintarea capetelor spre axul central și subliniat, ca la Vézelay, de razele de foc care pornesc din miinile lui Cristos sau, în ansambluri mai puțin bogate, realizat prin mișcarea ingerilor care susțin mandorla și se înclină în fața gloriei lui Dumnezeu. Alteori încadrează semicercul pe care-l reduc astfel, prin intervenția unor triunghiuri curbilinii, la un ansamblu de cadre dreptunghiulare, ca la Cahors și Carennac. Și alteori, în sfîrșit, compoziția se dezvoltă ca o floare, ca o palmetă, ai cărei lobi sînt figuri vii. Funcția monștrilor este de a se supune tuturor acestor necesități dar chiar și omul li se conformează. Printr-un fel de perspectivă morfologică care corespunde unei perspective ierarhice, dar care este anterioară în ordinea logicii și a sculpturii, fiind totodată mai importantă, martorii, actorii acestor scene formidabile, asistenții la tronul ceresc cresc pe măsură ce se apropie de Dumnezeu, singur și așezat în centru în toată înălțimea timpanului.

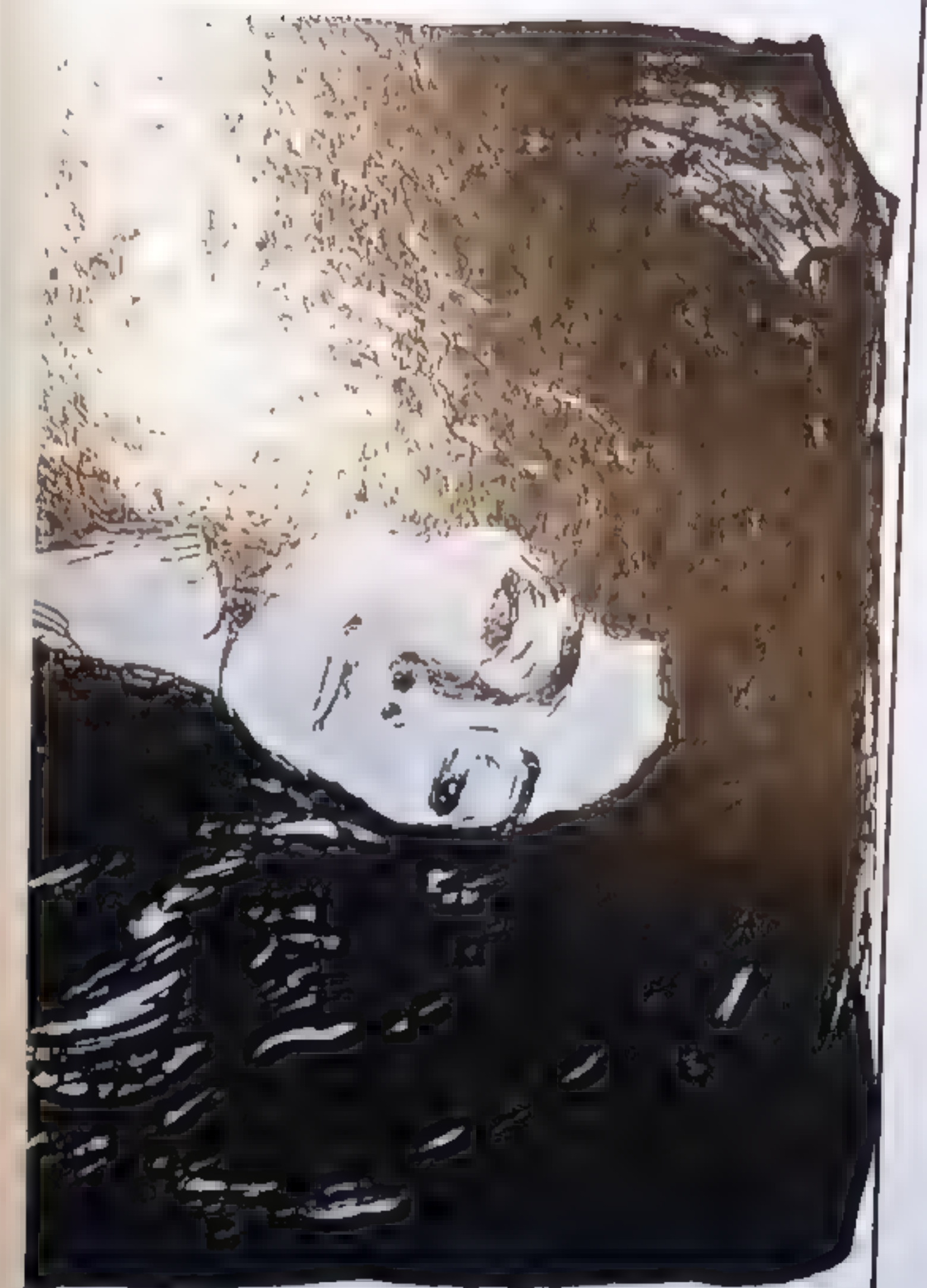
Apostolii, bătrînii care se află pe lintou, morții care se trezesc din somnul lor funebru și, ca la Autun, se înclină de groază sub ghiara demonilor, s-ar părea că se poartă mai liber în cadrul dreptunghiular al frizei. Dar lintoul din Auvergne, introdus la Conques chiar în compoziția timpanului, apază pe ei și le micșorează progresiv statura sub dublul arc rampeant. În sfîrșit anumite panouri dreptunghi-



primul caz fiecare boltar este tratat ca un tot, ia figura sau ornamentul pe care-l stringe din toate părțile, purtători de ofrande succedându-se ca o procesiune care urcă și coboară după ce a trecut de cheia de boltă, capete de cai, grile ornamentale lucrate în piatră ca fildeşul sau ca feroneria. În al doilea caz figura ocupă mai multe boltare, se încovoie odată cu arcul, și fie că trupul depășește cheia superioară, fie că două capete ale unor corpuri simetrice se întâlnesc și stau față în față, ființa vie devine o curbă arhitecturală, devine însuși boltarul. Sud-vestul în întregime este bogat în asemenea figurări surprinzătoare. Iconografia virtuților și a vicilor, a cărei sursă se află în vechea *Psihomachie* a lui Prudentius, se desfășoară cu o armonie stranie: intri în biserică trecând pe sub arcuirea unor virtuți triumfătoare. La Aulnay una dintre ele ne oferă fără îndoială cel mai frumos exemplu de conformism arhitectural din întreaga artă romanică: este vorba despre un războinic care dispare aproape în întregime în spatele scutului său înalt, a cărui muchie prelungește riguros muchea mulurii, de profil dreptunghiular, dând astfel naștere unui om-mulură. La Castelvieilh (Gironde) profilele sînt rotunjite, figurile nu sînt asize sau boltare, execuția are ceva grosolan și popular, dar modificările, funcția și efectele sînt analoge. Uneori imaginea omului încearcă să scape în oarecare măsură de această servitute. În loc să se supună gravitației spre centru, în loc să urmeze conturul curbei, ea este tangentă pe aceasta din urmă într-un unghi care nu variază de loc. În scobitura portalului, ea își înalță și-și apleacă succesiv statura cu pîntecele ușor ieșit în relief și punctată în partea de sus a picioarelor cu un accent de umbră. Dar această libertate, care satisface instinctul statuar al artiștilor din Poitou, este combătută de regula arhitecturală care definește, aici ca și în alte părți, aspectele esențiale ale sculpturii romanice.

Compoziția unui timpan nu este determinată de o vagă simetrie. Aceasta este desfășurare și concentrare totodată. Partea inferioară, mai largă, se dezvoltă aproape pe aceleași proporții ca lîntoul pe care este așezată. Segmentul superior e mai strîmt. Fleșa arcului le unește precum și razele pernile din centru. Se pare că compoziția în evantai este cea mai potrivită și cea mai armonică, dar sculptorii romanici nu s-au limitat nici pe departe la ea. Uneori o complică prin inserția unui fronton triunghiular, nu desenat prin reliefuri de mulură, dar ușor de recunoscut după înaintarea capetelor spre axul central și subliniat, ca la Vézelay, de razele de foc care pornesc din miinile lui Cristos sau, în ansambluri mai puțin bogate, realizat prin mișcarea îngerilor care susțin mandorla și se înclină în fața gloriei lui Dumnezeu. Alteori încadrează semicercul pe care-l reduc astfel, prin intervenția unor triunghiuri curbilinii, la un ansamblu de cadre dreptunghiulare, ca la Cahors și Carennac. Și alteori, în sfîrșit, compoziția se dezvoltă ca o floare, ca o palmetă, ai cărei lobi sînt figuri vii. Funcția monștrilor este de a se supune tuturor acestor necesități dar chiar și omul li se conformează. Printr-un fel de perspectivă morfologică care corespunde unei perspective ierarhice, dar care este anterioară în ordinea logicii și a sculpturii, fiind totodată mai importantă, martorii, actorii acestor scene formidabile, asistenții la tronul ceresc cresc pe măsură ce se apropie de Dumnezeu, singur și așezat în centru în toată înălțimea timpanului.

Apostolii, bătrînii care se află pe lîntou, morții care se trezesc din somnul lor funebru și, ca la Autun, se înclină de groază sub ghiara demonilor, s-ar părea că se poartă mai liber în cadrul dreptunghiular al frizei. Dar lîntoul din Auvergne, introdus la Conques chiar în compoziția timpanului, apasă pe ei și le micșorează progresiv statura sub dublul arc rampant. În sfîrșit anumite panouri dreptunghiua-



lare care decorează stilpii mediani și pînă la portalului ne dezvăluie unul din aspectele cele mai curioase ale acestei tehnici. Principiul unei stricte conformități cu cadrul, aplicat în mod absolut, dă (și avem exemple numeroase) ființe riguros definite de figuri geometrice, oameni-cerc, ca acel încintător saltimbanc de pe cheia de arhivoltă de la Vézelay, în virful zodiacului, care își atinge călciele cu creștetul capului, oameni-romburi, oameni-dreptunghiuri. Dar această din urmă figură, definită odată pentru totdeauna, n-ar putea satisface nici multiplele necesități ale iconografiei, care cere alți eroi decît acești martori masivi, nici mai ales acea neliniște a mișcării de care este plină arta romanică. Principiul conformismului continuu este înlocuit aici de regula contactelor numeroase. Cu cotul, cu umărul, cu genunchiul, cu călcîiul, corpul, ale cărui diferite părți sînt stabilite pe axe multiple, apasă limita cadrului în care este înscris și desenează în felul acesta o întreagă serie de triunghiuri. Ia astfel naștere o familie de figuri care, peste masele stabile și greoaie ale arhitecturii romanice dezvăluie în chiar imobilitatea lor o mobilitate eternă, iar această sculptură comandată de legile unui puternic echilibru se prezintă ca o suită continuă de experiențe în legătură cu mișcarea. Poate că a primit de la modele orientale această temă a picioarelor încrucișate ale cărei exemple clasice le avem în figurile zodiacului și ale apostolilor de la muzeul din Toulouse. Dar modificările sînt numeroase, s-au creat acele tipuri cărora le-am dat numele convenționale de dansatori, cățărați și înotători. Profetul de la Souillac, Sfinții Paul și Ieremia de pe fețele laterale ale stilpului median de la Moissac își au mișcările definite de un ritm de dans; apostolii sculptați de-o parte și de alta a portalului par că se înalță prinși între două șiruri de munți; Eva de la Autain sprijinindu-se în cot și în genunchi, înaintează pe pămînt ca și cum ar înota în apă, încintătoare figură,

poate cea mai feminină, cea mai insidioasă din această mare epocă. Condamnații de la Mutain își îndoiu genunchii și chiar atunci cînd Dumnezeu și apostolii sînt înfățișați stînd jos în toată slava și măreția misiunii lor, ei se mișcă cu violență.

Aceste păreri ar putea părea unui observator superficial o interpretare pur și simplu ingenioasă, suprapusă mai tirziu din necesitățile de explicare a unui sistem. Dar albumul lui Villard de Honnecourt¹ ne dă, *a posteriori*, o confirmare strălucită a lor. Artistul din Picardia, a cărui culegere dovedește marea lui curiozitate hrănită de numeroase experiențe și de călătorii în țările străine, a regăsit în secolul al XIII-lea cîteva aspecte din această artă „pierdută”, ale cărei reguli fuseseră uitate de sculptorii vremii și care s-ar părea că nu a mai lăsat urme după el. Insistînd asupra interesului a ceea ce el numește „art de géométrie”, dezvăluind secretul de a triunghiula figurile, el confirmă valoarea istorică a procedeelor analizate de noi, autenticitatea și caracterul lor sistematic.

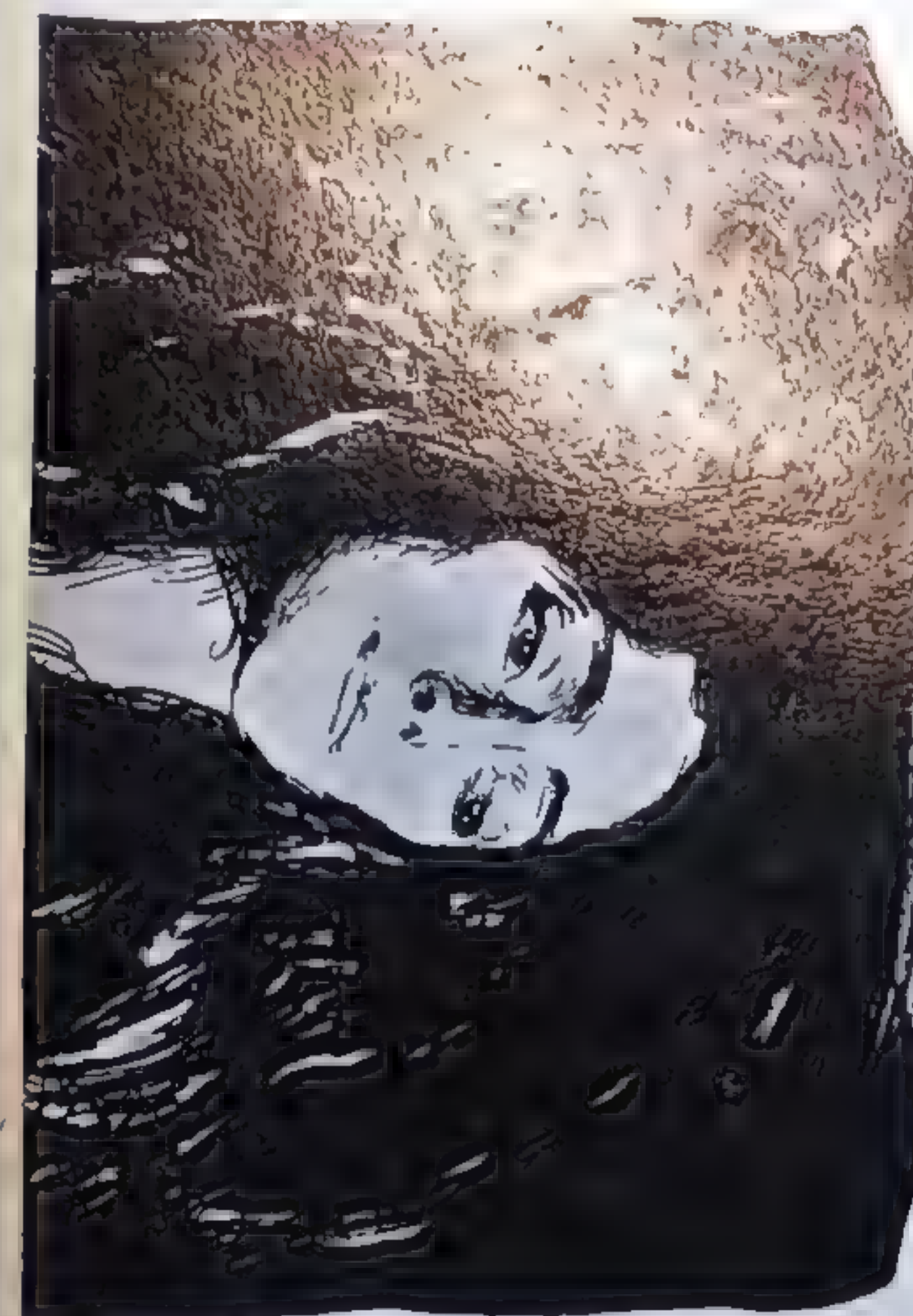
Conformismul arhitectural și folosirea de scheme geometrice, chiar dacă sînt caractere fundamentale ale tehnicii romanice n-ar fi de ajuns pentru a trece în revistă toate aspectele sale. Această plastică în esența ei monumentală este combinată pentru așezări bine definite, pentru cadre care îi impun o ordonanță și o mișcare, ea este totodată ornamentală, stabilește sau mai degrabă modelează imaginea vieții pe compoziții de ornament. Omul, bestia, monstrul nu sînt numai volute, medallioane, muluri, masă construită, funcție, nu se asociază numai unele cu altele după liniile mari ale unei rețele geometrice, ele sînt totodată ornament în formă de frunze sau palmete. Cercetări recente², al căror punct de plecare a fost juxtapunerea unui ornament în stare pură pe o compoziție figurată care-i repeta cu fidelitate liniile directe, ca și cum sculptorul ar



fi vrut să lase alături de opera sa și cheia care să permită înțelegerea acesteia, au dezvăluit prodigiosul „dedesubt” ornamental al sculpturii romanice. În plus, dacă se consideră ornamentul nu ca un vocabular stabil, nu ca un repertoriu inert de formule, ci ca o dialectică sau ca o dezvoltare multiplă ale cărei părți decurg una din alta, dialectica sculpturii figurate repetă, în mișcarea și multiplicitatea sa, dialectica ornamentală. Trei motive primare, ornamentul vegetal, asul de cupă, cu sau fără palmetă, și motivul constituit din ornamente vegetale simetric așezate de-o parte și de alta a unui ax dau naștere la variațiuni ornamentale numeroase, a căror formă și raporturi reciproce se regăsesc în forma și raporturile unui mare număr de teme figurate din structura romanică. Dacă ar trebui să explicăm în felul acesta ritmul simetriilor prin așezarea față-n față sau spate-n spate a unor motive sau geneza monștrilor bicefali sau cu corp dublu, am avea de-a face doar cu o urmă a unor obiceiuri generale și foarte răspândite: și încă ar trebui să procedăm cu grijă, deoarece arta europeană renunță la ele după secolul al XII-lea. Prin dialectica ornamentală se justifică însă un întreg sistem, o imensă varietate de forme. O viață inepuizabilă, străină de viața animală, mai bogată, mai strălucitoare dar tot atât de strict organizată își are obârșia și își alimentează diversitatea din cifrele abstracte, modulându-și variațiile după variațiile acestora. Teme cunoscute din timpuri străvechi ca Sirena mărilor cu coadă dublă intră în acest regn al materiei formale nu ca niște aporturi încrustate în mod arbitrar, nu ca dovezile inerte ale unor influențe, ci pentru că odinioară au luat naștere și ele tot dintr-o gândire ornamentală, păstrând aspectul și aptitudinea pentru viața a acesteia, și pretindu-se la rîndul lor la jocul metamorfozelor. În cadrul în care se exercită acest joc, și care-l constringe din toate părțile, el înlanțuie mișcările, nu lasă în suspensie nici

un gest, asigură legătura și întrepătrunderea părților, așa încît fiecare bloc ornamental devenit imagine și figură este ca o mică lume închisă, strînsă, compactă, purtîndu-și în sine propria ei lege. Compozițiile vaste și complete de pe timpane sînt de cele mai multe ori forma dezvoltată, diversificată, dar regulată și supusă, a unei teme ornamentale a cărei desfășurare conduce și nuanțează toate episoadele. Epopeea Zilei de Apoi, închinarea regilor, toate aceste povestiri, toate aceste viziuni desenează pe piatra bisericilor un fel de floră misterioasă, semnele unui limbaj secret care potențează poezia semnificației lor. În felul acesta tehnica sculpturii romanice ne dezvăluie o poetică și o psihologie. Instinctul și știința jocului dialectic în figuri sînt de acord cu dialectica din forma gândirii. Trebuie să remarcăm că în această privință, scolastica vremii și decorarea bisericilor sînt în egală măsură dominate de filozofia abstracției și că acești puriști ai unei logici dezinteresate combină, atît unii cît și ceilalți, elegante meandre formale. Dar în timp ce dialecticianul se pierde în labirintul unor combinații zadarnice, iconarul, colaborînd cu arhitectul, crează o lume, prelungește omul dincolo de limitele sale, dă formă și chip tuturor îndrăznelilor din visele sale.

Insistînd asupra acestor caracteristici nu avem pretenția de a desprinde de aici estetica unei arte ci doar de a o defini din punct de vedere arheologic și istoric. Arhitectura nu poate fi abordată și înțeleasă decît în detaliul formelor și tot prin analiza formelor trebuie studiată structura. Datele pe care le-am stabilit mai sus ne vor ajuta în precizarea și poate chiar rezolvarea problemelor de ordin istoric ridicate de dezvoltarea structurii romanice. În primul rînd aceasta trebuia definită sau mai bine-zis surprinsă în momentul în care se definește ea însăși în mod unitar, după experiențele semnificative și ele ale secolului al XI-lea. De acum încolo ne putem îngădui să ridi-



căm problema surselor. Deși foarte sumar acest studiu va dezvălui o întreagă serie de tratări analoge celor din stilistica romanică și care totuși se deosebesc de acestea. Măsura raporturilor și a distanțelor va da o notă în plus de precizie originalității acesteia din urmă.

NOTE. Decorul romanic, II.

¹ Biblioteca Națională, ms. fr. 19093. Publicat pentru prima oară de către Lassus et Darcel (1858), apoi de H. Omont, în colecția de albume în fototipie a departamentului de manuscrise, și în sfârșit de Hans R. Hahnloser, Viena, 1935.

² Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, III, cap. VII, p. 273, Animalul (geneză a monștrilor); VIII, Personajul, p. 301. Metoda urmată în această lucrare remarcabilă reînnoiește toate datele subiectului.

III

Arta comunităților creștine orientale, Islamul, Irlanda, arta carolingiană intervin prin acorduri și raporturi inegale în studiul acestor origini. Și unele și celelalte sînt complete sau dacă vreți încercări de echilibru între forțe și elemente diferite. Comunitățile creștine orientale sînt cele care ne solicită în primul rînd atenția dintr-o mulțime de motive dintre care cel mai important este constanța și interesul legăturilor existente între unele dintre ele și Occident. Siria a dat Evului Mediu timpuriu cîteva din temele elementare, ca de exemplu rozasa, care s-au incrustat, dar ca niște corpuri străine, în repertoriul lui ornamental destul de sărac; am semnalat mai sus puternicele analogii în ceea ce privește compoziția și tratarea maselor, existente între marile bazine siriene de piatră și anumite biserici romanice; în sfârșit, monumentele Palestinei din epoca lui Constantin se înalță secole de-a rîndul la

orizontul Occidentului, nu numai ca ținta celui mai sfînt pelerinaj ci și ca modele, iar Sfîntul Mormînt a dat naștere pe cale directă sau indirectă unei întregi familii de rotonde.¹ Încă dintr-o epocă străveche, comunitatea creștină din Egipt își transmite influențele pînă departe prin răspîndirea monahismului; partiul navei laterale continue, remarcabil în anumite bazine de pelerinaj, apare cu mult mai devreme la minăstirile de pe Valea Rinului; variațiunile pe care le comportă ornamentele împletite sînt aici limitate dar de-o fermitate aproape clasică, și poate că din Egipt ele au fost transmise artei lombarzilor; dar într-o epocă și mai veche, puternic impregnată încă de specificul elenistic, arta coptă încerca o combinație de forme vii și de forme abstracte; ruinele de la Ahnas² le prezintă unele lîngă altele, evoluția decorului de lemn și a decorului din țesături dovedind uscăciunea progresivă și reducerea la regularitatea geometrică a bogatei flore alexandrine, ornament al pastoraletelor creștine; figura omului, multă vreme credincioasă exemplului picturii și mozaicului greco-roman din epoca tîrzie, devine aici schematică și decorativă, dacă nu chiar ornamentală, înfășurîndu-se de exemplu în benzi subțiri și înălțuite care tind să o reducă la ornamentele împletite.

Poate că ar trebui acordată mai multă atenție comunităților creștine din Asia, artei din Armenia și Georgia³. Nu încapă îndoială că Armenia este locul unde creștinismul a fost pentru prima oară religie de stat. Învecinată cu vechiul imperiu sasanid, această regiune îi datorează desigur un anume spirit de emulație și cîteva modele. gustul pentru marea sculptură aplicată la decorația monumentală, ale cărei reliefuri rupestre comemorînd investitura prinților îi ofereau exemple colosale, în care puterea plastică și respectarea figurii umane se asociau cu o simetrie riguroasă și cu partiuri ornamentale de detaliu, mai ales în tratarea



animalelor; pe de altă parte înaintea Bizanțului și a Occidentului, Armenia cunoștea stofele sasanide cu fauna și flora lor reduse la un schematism accentuat de tehnica țesutului și dând o vigoare monotonă, în cazul medalioanelor celor mai complicate, temei așezării față-față sau spate-n spate de cele două părți ale unui ax, pyren, arborele vieții, eroul Ghilghameș transformat. Dar chiar pe pământul ei se găseau urmele unor civilizații milenare care ofereau un repertoriu abstract, mai ales ornamentul cu împletituri, foarte folosit în Georgia și Armenia, cu procedee diferite, la decorarea bisericilor. Nu trebuie să uităm nici faptul că Transcaucazia se află în aria de expansiune a vechilor culturi ale Mesopotamiei și Iranului, unde vânătorii de lei și îmblinzitorii de tauri creaseră un stil animalier remarcabil desigur prin vigoarea naturalistă și sentimentul vieții, dar în care musculatura este subliniată și scoasă în evidență ca o valoare ornamentală. Sculptura monumentală din Armenia și Georgia se supune tocmai unei stilistici ornamentale mai riguroase și mai complete, dar urmînd parturi analoge și uneori repetînd chiar vechile forme asiriene. Această sculptură este ornament și monument în același timp dar se pune întrebarea dacă este și arhitectură. Aici apar deosebiri care despart această artă de arta romanică: indiferența la funcții atît în sculptură cît și în arhitectură, aceasta din urmă folosind de exemplu bulele pentru baze și capiteli și așezînd suportul ferestrelor, ale căror cadre devin aproape enorme, pe niște coloane în mod absurd orizontale. La Akhtamar, figurile colosale par să alunece de-a lungul fațadei. Sculptura transcaucaziană, romanică prin plenitudinea maselor, prin atracția cadrului și ritmul ornamental, este asiatică prin răspîndirea ei dezordonată în cadrul edificiului. Totuși nu se pot interpreta ca o pură coincidență unele izbitoare analogii ca de exemplu figura sculptată în trompă de la Con-

que și figurile armene în același timp și așezate în același loc, cu totul excepționale în Occident⁴. Inscriptia armeană⁵ dispusă în jurul micului jongleur de la muzeul din Lyon, provenind dintr-un bolțar de la Saint-Pierre-le-Puellier la Burges, întărește această idee a unor legături istorice. Le-am mai schițat cînd a fost vorba de ogiva armeană. Marile pelerinaje din Occident i-au atras pe credincioșii din Transcaucazia; chiar înaintea legăturilor dintre cruciați și baronii armeni din Cilicia, pelerini de la Țara Sfîntă au putut vizita bisericile construite de prinți georgieni în timpul și după etapele recuceririi Islamului.

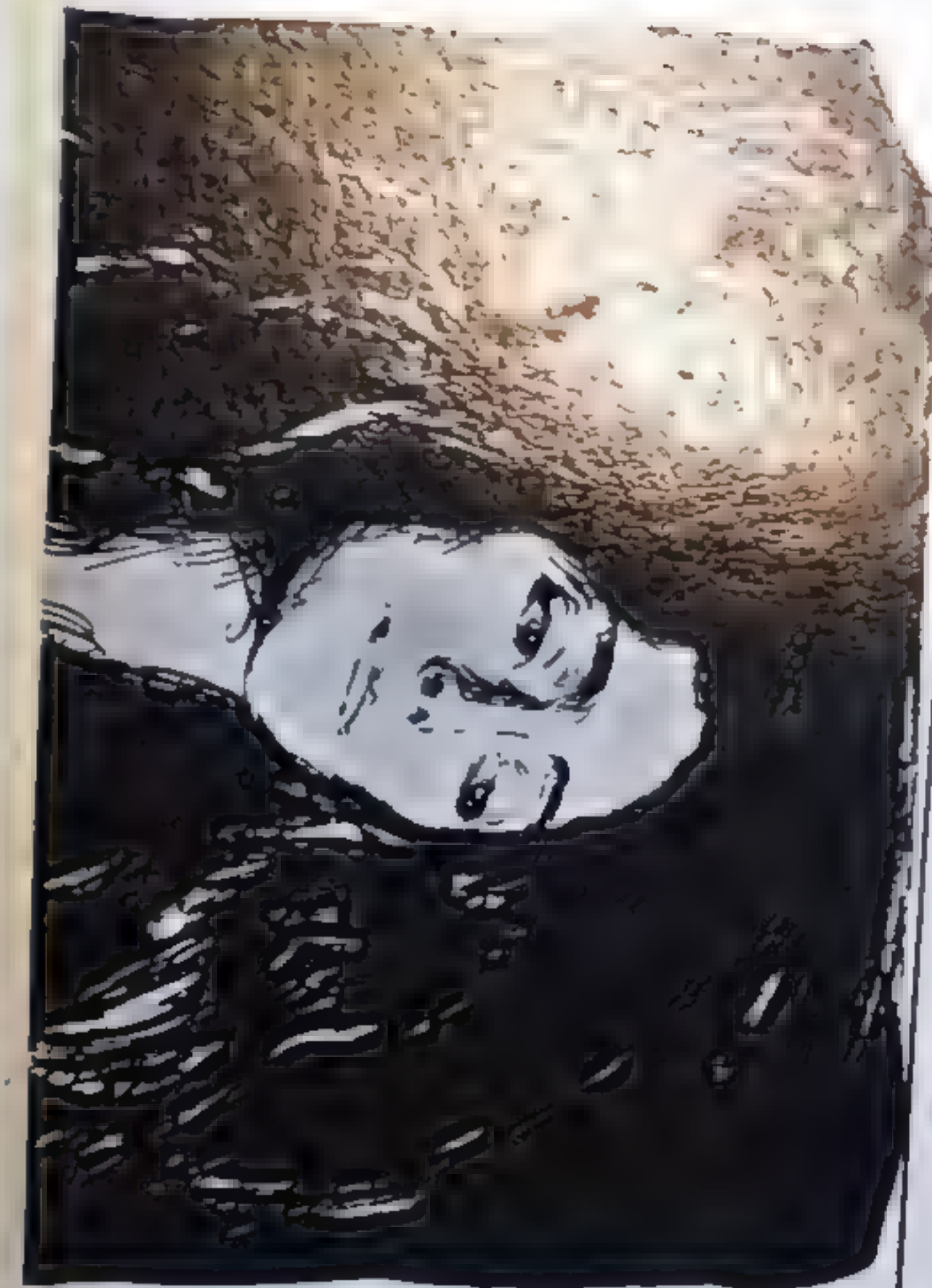
Arta musulmană se găsea la frontierele cu arta romanică nu numai în regatul franc de la Ierusalim dar și în Spania unde marcase cu influența directă acea formă compozită care se cheamă arta mozarabă și în Franța de sud și sud-vest unde cupola cu nervuri de la Oloron Sainte-Marie reproduce cupolele de la Toledo, unde anumite portaluri din Vendée, Saintonge și Poitou sînt dantelate și filigranate cu stucurile unei moschei și unde nenumărate capiteli adăpostesc o faună exotică; am văzut că Notre-Dame din Puy îi datora și mai multe elemente. Dar care a fost exact rolul ei în elaborarea structurii monumentale din Occident? Desigur arta musulmană aducea cu ea multe teme din acel vast repertoriu comun, în care specificul vechiului Orient se îmbină cu rămășițe elenistice alterate, cu acea *xylyx* mediteraneană vehiculată de multe secole prin comerț și invazii. Un stil nu este însă numai un vocabular, el este și o limbă articulată, este tratarea materiei, adaptarea ei mai mult sau mai puțin fericită la principiile generale ale arhitecturii. Două trăsături importante trebuie reținute: Geometrismul și tratarea filigranată a plasticii. Geometrismul este legat de o tendință mai generală, și anume, de gustul pentru combinațiile abstracte, care am văzut că erau dominante la toate forțele nomade — barbarii migratori,



normanzii, arabii — pe care declinul și căderea Imperiului le-au azvirlit asupra Occidentului. Dar arabii posedau oare acest instinct natural care exclude formele vii și care-l confirmă printr-o interdicție coranică⁶? În locul unde se întinde dominația lor, și în primul rând în diferitele teritorii de cultură elenistică, ei au primit o moștenire și au acceptat figurile vieții. Este însă adevărat că le-au supus unor condiții deosebite, izolându-le prin analiză și precizând cu rigoare prin muchii și contururi tot ceea ce putea să facă din ele niște figuri golite de orice viață, stereotipe. În același timp gustul oriental pentru disimulare, care ascunde începutul și sfârșitul în sinuozitatea repliurilor, li determina să conceapă ornamentul ca pe un fel de labirint în care vederea este amăgită și totodată dirijată de repetiție, simetrie și impletire. Progresele matematicii li duceau pe poligoniștii de la Cairo la uimitoare virtuozități geometrice. Transpunerea ornamentală a scriiturilor, puse în valoare și în același timp de nerecunoscut, este alt aspect foarte important al psihologiei și al stilului. Se poate admite ideea că anumite procedee de măsură și împărțirea spațiului, descoperite și expuse în *Perspectivile arabe* au fost cunoscute, ca un fel de practici de șantier, în atelierele din Nordul Spaniei și Sudul Franței. Rețetele formulate mai târziu de Villard de Honnecourt puteau fi, încă de la începutul secolului al XI-lea, în vigoare la unii artiști formați indirect la „art de géométrie“ de marii geometri frigieni ai epocii. Astfel, ca matematicieni și ca ornamentişti, arabii au conceput ca și romanicii anumite regiuni ale vieții formelor. Ciopliind materia de ornamentație mai curînd ca niște gravori sau orfevri de filigran, și nu atît ca niște sculptori, ei respectă suprafața pe care agață o rețea aeriană, sau mai curînd par să-și insereze compozițiile între două planuri distincte, planul umbrei și planul luminii, fondul uniform, vizibil în alb și negru,

prin dantela unei ornamentații uniforme sau ușor ondulate. Reliefurile de pe fațada palatului palestinian de la Mșatta⁷ (Muzeul din Berlin) dezvăluie rețeaua punctată la reliefurile proeminente și la goluri, se restringe și se limitează — în funcție de zid și, în sud-vest, mai ales în anumite boltare de arhivoltă, conturul ei cu negrurile intense și dense pare scris pe un fond de catifea. Dar arta romanică are nevoie de imaginea omului și de tumultul vieții. Chiar dacă adoptă geometria pentru a-și ordona combinațiile ea nu e niciodată goală și din unirea ei cu forma umană și cu forma animală, acestea din urmă capătă dimensiuni mai mari, se multiplică și cresc atît ca putere mimică cit și din punct de vedere al calității expresive.

Irlanda⁸ nu se dezvoltă numai pe fond celtic. Ea primise de la călugării din Egipt o serie de elemente iconografice și anumite caractere stilistice. Este greu să deosebești ceea ce datorează ea incursiunilor scandinave și să măsoari aporturile respective ale celor două culturi. În sfârșit este posibil ca sculptorii uimitoarelor sale cruci în piatră să fi cunoscut fildeşurile carolingiene. Dar, oricît de mare ar fi complexitatea surselor, logica artei irlandeze nu-i aparține decît ei însăși, iar creațiile acestei arte sînt dintre cele mai originale nu numai în Evul Mediu ci din toate timpurile. Geniul ei specific s-a exprimat fără îndoială cu cea mai mare bogăție și intensitate în domeniul manuscriselor. Desigur există diferite școli, și chiar deosebiri de la o mînă la alta; *The Book of Dimma* de exemplu este complet deosebită de *The Book of Kells*, iar aceasta nu este nici ea omogenă: poate să fie opera mai multor meșteri care lucrau în amurgul unei epoci de evoluție destul de lungă. Dar puține sînt artele atît de bine definite și de categorice ca expresia unei vieți interioare. Figurile vieții sînt supuse spiralei și impletiturilor cu o logică disimulată care la prima vedere pare un



pur capriciu. Ca și arta musulmană și, în unele privințe, ca arta romanică, ea are la bază o disciplină involutivă care în loc să descrie și să povestescă își învâluie combinațiile unele în altele disimulând cu îndeminare începutul și sfârșitul lor. Compoziția formelor este în esență ornamentală, dar motivele pe care se stabilește ea de obicei nu coincid cu cele care servesc drept armatură sculpturii romanice, de care se apropie totuși de multe ori și pe care par că ar pregăti-o. Nu o ipoteză gratuită îl făcea pe Viollet-le-Duc⁹ să reproducă un bandou manuscris în stil irlandez în studiul său cu privire la sculptura romanică ci o adevărată intuiție determinată de înțelegerea formelor. Experiența irlandeză este cu atât mai importantă în istoria originilor sculpturii romanice cu cât Irlanda și Continentul, în secolele al IX-lea și al X-lea, sînt legate prin raporturi istorice bine cunoscute care interesează nu numai expansiunea monahismului ci și caracterele și dezvoltarea artei carolingiene. Fildesul lui Tuotilo ne deschide spre stilizarea romanică. Dar poate că ar trebui reluat studiul manuscriselor continentale din această perioadă, mai ales după canonul evangheliarelor: acele frumoase portice ne-ar dezvălui un prim exemplu mai liber și mai puțin aservit rigorilor materiei, de decorațiile arhitecturală și am regăsi, imbinat cu reminiscențe clasice și cu o serie de elemente îndepărtate, visul și schița partiurilor romanice.

Astfel ni se înfățișează, în datele sale generale, tabloul diferitelor arte al căror stil este în acord cu cel al sculpturii romanice și care incontestabil au pregătit-o; dar noi ne-am propus, fără să ascundem nimic din domeniul afinităților și al influențelor, să scoatem în evidență nuanțele și chiar deosebiri. Artă romanică n-a inventat nici pe departe stilul ornamental și fără îndoială că nici măcar n-a fost prima care să-l aplice la decorarea edificiilor. Dar ea le-a întărit, punîndu-l în legătură cu funcțiile; în felul acesta acest stil nu este

numai monumental ci și arhitectură. Tocmai acest privilegiu îl deosebește esențial de arta comunităților creștine orientale, chiar atunci cînd Transcaucazia, în condiții analoge celor în care se dezvoltă cultura romanică, de exemplu contactul cu Islamul, construiește edificii mari și savante din piatră în care combinații abstracte servesc drept suport unei sculpturi figurate.

Dar un asemenea studiu chiar și prescurtat ar fi incomplet dacă în cadrul lui nu s-ar rezerva un loc resurselor specificului local, exemplilor trecutului și tradițiilor care, în fiecare mediu romanic, au ajutat dacă nu la elaborarea stilului sculptural cel puțin la stabilirea unei tonalități. Spania avea o veche sculptură iberică, iar Galia, o artă populară care, imbinată cu arta galo-romană, preferind formele scurte și îndesate, afirmă cu vigoare grotescul vieții. Bréhier¹⁰ semnalează interesul acestor monumente. El vede pe bună dreptate în ele semnul unei treziri regionale, poate chiar a unei renașteri tehnice și un fel de formă ancestrală a artei Evului Mediu. Pe de altă parte Provence sau Italia erau încă adevărate muzee de antichități. Normanzii, stabiliți pe pămîntul francez, își păstrau gustul pentru decorul pur abstract, al cărui repertoriu geometric înflorit pe monumentele lor supraviețuiește în piatră, în timp ce artiștii din Poitou și Saintonge, de altfel credincioși specificului unui stil la a cărui creare au contribuit lăsînd exemple atât de frumoase, continuă să iubească plastica în sine, imaginea omului cu aspectul lui armonios și robust și înalță sub marile lor arcade statuia ecvestră a lui Constantin și pe zidurile lor goale statui de sfinți. Aceste nuanțe ale vieții istorice nu alternează însă unitatea definiției.

NOTE. Decorul romanic. III.

⁹ R. Krautheimer, *Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1942, pp. 1—33.



² Vezi Minnert de Vlasco, *La sculpture ad Abnâ, note sull'origine dell'arte copta*, Milano, 1923.

³ Vezi Baltrusaitis, *Etudes sur l'art méditerranéen en Grèce et en Arménie*, cap. III, p. 43; IV, p. 69. Istoria de istorie cae lăscă, *Art sumerien, art roman*, Paris, 1925, acelaș autor dervăile nu numai o serie de răsă și vâre lezătorii între Occidental medieval și veritabil Grădă, asemănând în nemărate rânduri pocii sumerene și relieful din literiile franceze, ci și identitatea în ceea ce privește raționamentul morfologic care, la o distanță de atâtea secole și pe teritorii atât de îndepărtate, a determinat și a dezvoltat dialectica acestora. Cu alte cuvinte, influențele nu s-au exercitat pe calea unor aporturi brute în mod erigen, ci ca însușirea și reconstituirea unei și aceleiași gândiri. Este vorba de un exemplu tipic de acord în acest curent de schimburi, rolul Armeniei a cunoscut în mărirea la vază monumentală și incorporarea în piatră a figurinelor proprii, glpticii, bijuteriilor și ceramicii. Occidentul le-a făcut parte integrantă din arhitectură, legându-le de ea prin reguli siguroase. Printre asemănările cele mai curioase, vezi p. 21, fig. 8, detaliul dintr-o amprentă de sigiliu de la Sura, Luvru, și decorul dintr-un capitel al bisericii din Monastir; p. 22, fig. 10, detaliul dintr-o amprentă de sigiliu din Kerkuk și relieful de la biserica San Michele din Pavia; p. 52, fig. 32, detaliul cu harpa, Mărmăritul Regelui, Ur, și detaliul dintr-un capitel al vază catedrale din Nantes (măgarul care cîntă din vază), p. 53, fig. 33, detaliul dintr-o amprentă de cilindru cappadorian de la Luvru și decorul de pe timpanul bisericii din Neuilly-en-Fouillon etc.

⁴ Baltrusaitis, *Etudes*, pl. 140, Kumurdo, trompa capolei (964) și pl. 141, Conques, Sainte Foy, trompa capolei.

⁵ Conform textului pe care a avut amabilitatea să ni-l cetească M. Maer, Longpérier, *Revue archéologique*, 1846, p. 702, crede într-o „imitație a epigrafiei arabe” și compară arhivolta bisericii din Bourges cu costelul catedralei din Bayeux. Cf. Spencer Smith, *Précis d'une dissertation sur un monument arabe du moyen âge en Normandie*, Caen, 1828.

⁶ Cu privire la interdicerea imaginilor, vezi importantul capitol consacrat acestei probleme de G. Wiet, in *Les mosquées du Caire*, de L. Hautecoeur et G. Wiet, Paris, 1932, partea întâi, X, p. 163.

⁷ Vezi Tristram, *The Land of Moab*, Londra, 1874; Strzygowski și Schulz, *Mesbatta*, Berlin, 1904; Herzfeld, *Die Genesis der Islam. Kunst und das Mesbatta Problem*, Der Islam, Strasbourg, 1910. Vezi, de asemenea, K. H. Creswell, *Early Muslim Architecture*, vol. I, Oxford, 1932.

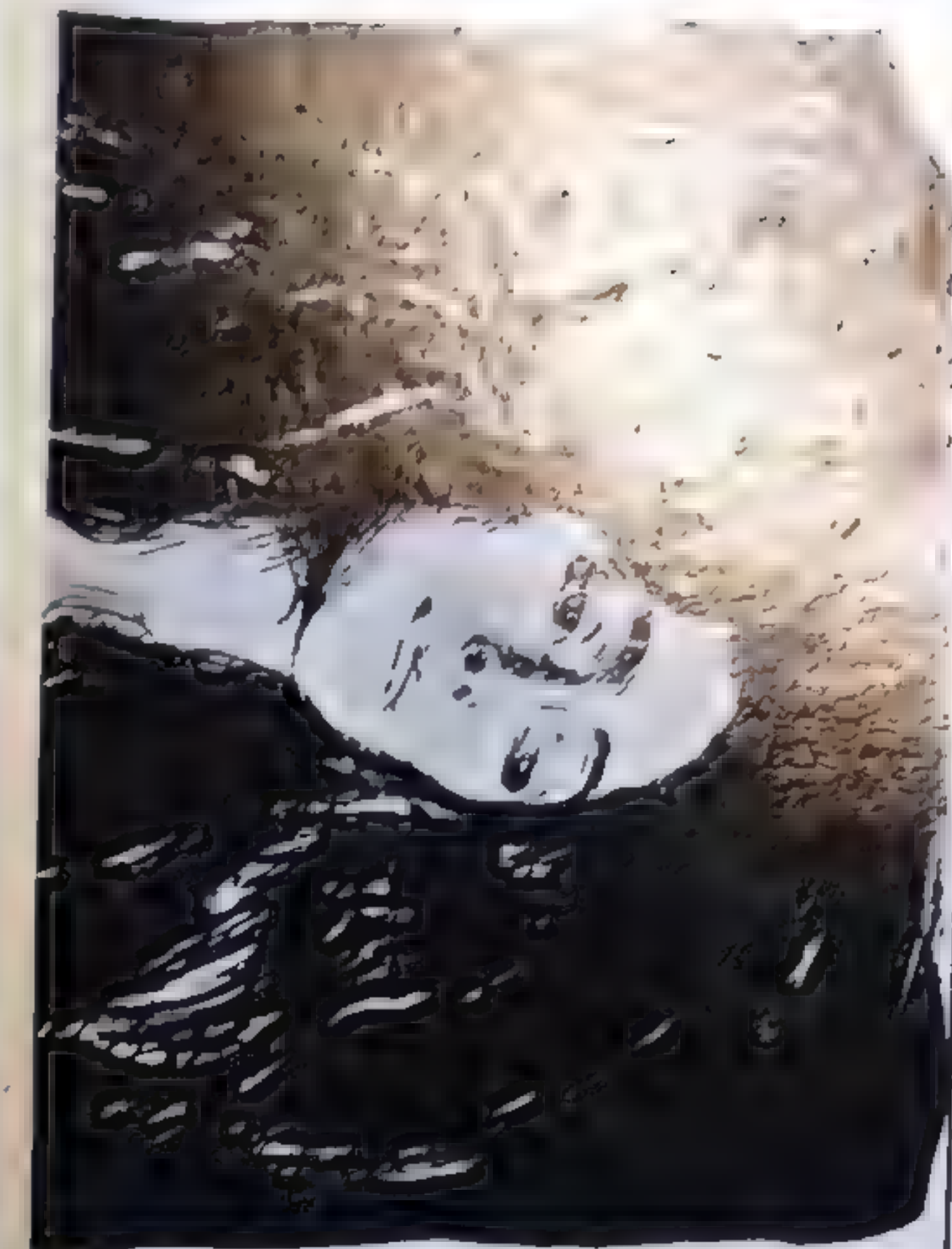
⁸ Vezi H. L. Gauthier, *Revue de l'art et de l'architecture*, 1931, p. 186. Vezi de asemenea, la capitolul „L'art de l'architecture”, p. 186, *Revue de l'art et de l'architecture*, 1931, p. 186. Vezi de asemenea, la capitolul „L'art de l'architecture”, p. 186, *Revue de l'art et de l'architecture*, 1931, p. 186.

⁹ *Dictionnaire de l'architecture*, art. Sculpture, vol. VIII, p. 186.

¹⁰ *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, p. 9.

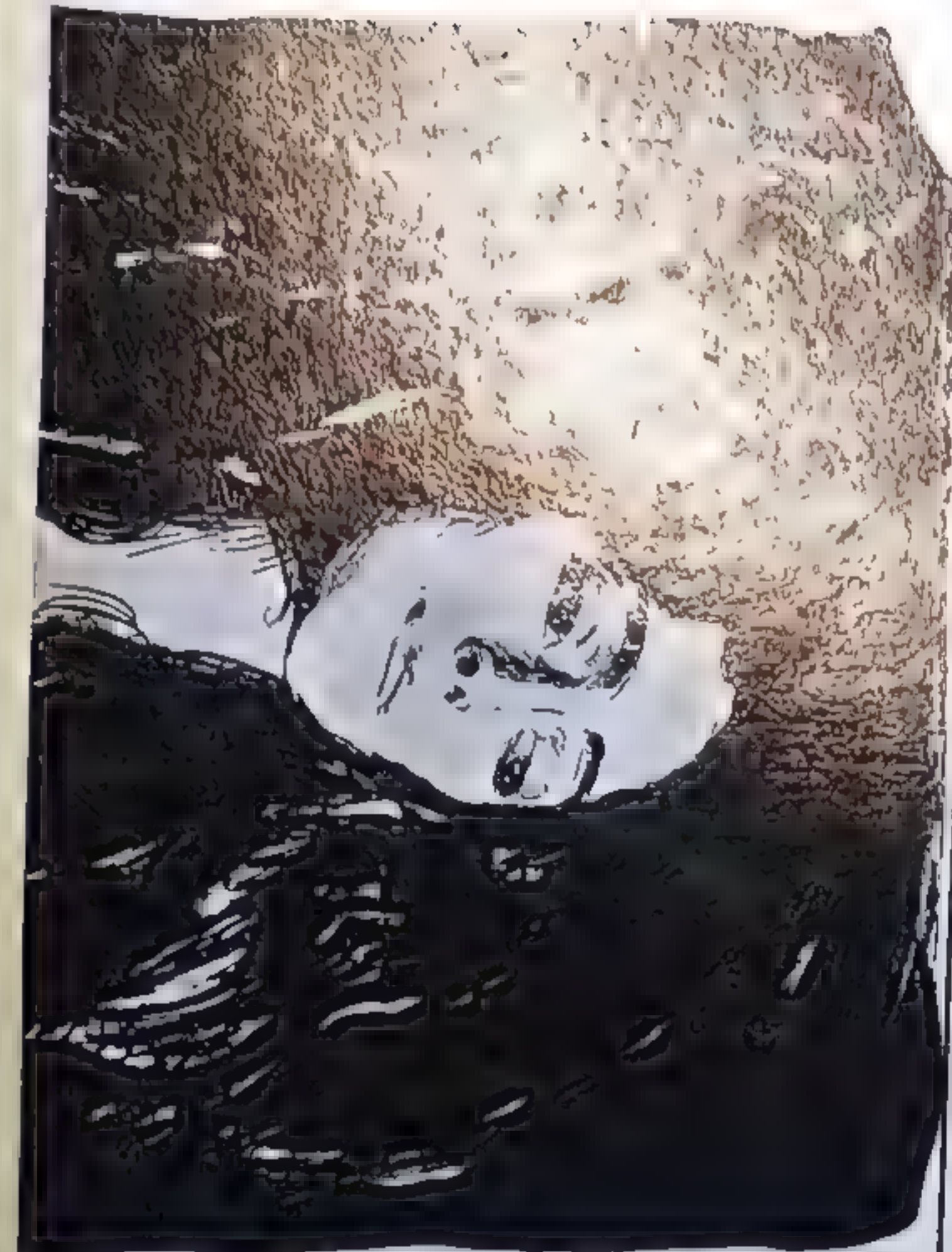
IV

Unde s-a manifestat oare acest stil pentru prima oară în Occident și la ce epocă? Studiul secolului al XI-lea face să crească importanța acestor două probleme și îndepărtează în timp datele celei de a doua. Nu trebuie să mai considerăm primul ani al secolului al XII-lea ca punctul de plecare al unei mișcări ex nihilo și al unei renașteri brusce. Nu poate fi contestat că talentul anumitor meșteri manifestându-se în anumite medii privilegiate a dat naștere unei forme superioare și unei desăvârșiri a căutărilor care aveau loc de mult timp. Dar ar fi o greșală tot atât de mare în studiul sculpturii dacă am considera că ea începe o dată cu secolul cît și dacă am adopta pentru „reinnoirea” arhitecturii data fatidică a anului o mie. Trebuie de asemenea să fim atenți la faptul că o artă nu moare dintr-o dată pentru a ceda locul altei arte; arta frizelor nu se destramă radical și pentru totdeauna în fața stilului romanic: Saint-Paul-lès-Dax și Saint-Paul-de-Varax ne dovedesc exact contrariul. O dată precizate aceste rezerve trebuie să vedem în ce regiune a Occidentului începe sculptura romanică să-și producă capodoperele, înțelegându-se prin aceasta nu bucăți disparate care să corespundă concepției noastre moderne de gust și ideii noastre de frumos ci ansambluri care să



poată fi interpretate ca expresia conștientă și regulată a unei gândiri. În Bourgundia, în Spania sau în Languedoc? Bourgundia¹ înseamnă Cluny, tradiția sfinților abați, puterea unui ordin, amplexarea unei concepții monumentale. De la Cluny pornește organizarea pelerinajelor. Bourgundia monastică anterioară sfântului Hugues dovedește încă de la începutul secolului al XI-lea aptitudinea ei pentru măreție prin îndrăzneala și noutatea acțiunilor sale. După sfântul Hugues, ea dă sculpturii pagini memorabile ca timpanul bisericilor din Vézelay sau Autun. Monumentele antice sînt numeroase pe pămînturile ei și se inspiră din ele. Atelierele clunisiene de unde au ieșit atîtea manuscrise au fost totodată ateliere ale unor sculptori care lucrau la decorarea bazilicii. Acestui fascicul de presupuneri se adaugă mărturia capitulelor păstrate la muzeul Ochier. Capitulele se aflau deasupra coloanelor corului. Oare sînt contemporane cu sfințirea acestuia? Dacă ar fi așa ar însemna că arta romanică a debutat în Bourgundia în perioada ei de decadentă. Dar mai curînd, precocitatea dezvoltării stilistice, chiar dacă va fi intervenit un geniu excepțional (totul este posibil), este greu de explicat. Oricare ar fi data care li se atribuie ele nu sînt sau mai bine-zis nu mai sînt romanice dat fiind dezacordul acela excepțional și radical cu capitulele anterioare sau contemporane. Eleganțele figuri ale tonurilor muzicii liturgice și ale artelor liberale, izolate în medalioane de aplică, nu fac corp comun cu masa monumentală, sînt independente, au valoare în sine, ca „bucăți” tratate în sine, cu o unealtă rafinată. Sînt obiecte de artă. Capitulele învecinate, aparținînd și ele decorației sanctuarului, și înfățișîndu-i pe Adam și Eva și sacrificiul lui Abraham trebuiesc dimpotrivă reținute ca opere contemporane cu Sfîntul Hugues. Ele sînt în legătură cu seria de experiențe efectuate de-a lungul întregului secol al XI-lea în Bourgundia și în alte părți.

Spania² înseamnă Santiago de Compostela, țintă a pelerinajelor, focar spiritual și vast șantier în care sculptorii lucrează la Poarta Orfevrilor și la capitulele navei. Și în afara zonei marii bazilici galiciene, de-a lungul unor perioade mai vechi, o serie de fundații și experiențe de care trebuie să se țină seama și care interesează istoria plasticii în această peninsulă — marea artă iberică care nu e numai bilbiiala unei rase primitive ci expresia gîdită a unei culturi puternice și rafinate, arta asturiană care dă o dată cu stilul tubular o interpretare personală a formei, arta islamică care prin capitulele voalate cu cioplituri în piatră și mai ales prin fildeşurile și animalele sale de vînătoare, care se urmăresc prin păduri de împletituri, a influențat Spania creștină și sud-vestul Franței. Aceste antecedente au importanța lor. Urma și influența lor o vom regăsi cu siguranță în alte părți. Se pune însă întrebarea dacă ele au format sculptura romanică spaniolă și dacă sculptura romanică în întregime se trage din șantierele Galiciei, Castiliei și Leonului. Lintourile bisericilor San-Genise-de-las-Fontanas și San André din Soreda dovedesc precocitatea sculpturii catalane: dar știm că regiunea Cataloniei are o situație aparte și că, în ciuda aporturilor mozarabe, ea e o marcă a Franței romanice, fiind legată de Languedoc și Provence, și că a adoptat sistemul bisericilor cu boltă, acoperită cu arcaturi și benzi, stil care n-a pătruns niciodată în nord-vestul Spaniei. Pe de altă parte dacă ne amintim că arhitectura romanică propriu-zisă a acoperit literalmente Spania ne-catalană și că începînd cu Sancho I pînă la marile fundații de la sfîrșitul secolului al XI-lea, călugării francezi, de la San Juan de la Peña la Sahagun, au lucrat în mod constant cu prinții, în sfîrșit dacă admitem că un stil arhitectural antrenează mai mult sau mai puțin un stil decorativ putem spune în cel mai rău caz că datele problemei sînt complexe. Pe de altă parte „hispaniștii”



și istoricii spanioli nu cunosc prea bine seria de experiențe în lanț prin care Franța secolului al XI-lea își definește încetul cu încetul, așa cum am arătat, o artă monumentală în toate părțile sale și în care sculptura este expresia unei gândiri arhitecturale, acesta fiind unul din principii culturii Occidentului. Nu e vorba atât de o contestare de ordin național cât de o dezbateră în privința gândirilor. Ori-care ar fi concluziile, ele n-ar putea altera cu nimic vigoarea și originalitatea sculpturii romanice spaniole.

Trebuie însă să vedem monumentele, locul lor în istorie și stilul lor. La Leon, Pantheonul regelor este tot ce a mai rămas din biserică construită de Doña Sancha și de Fernando I, sfântită în 1063. Este un masiv Occidental, de tipul bisericilor cu pridvor etajate izvorit din arta carolingiană din care Franța secolului al XI-lea ne oferă exemple la Tournus, la Saint-Benoît și la Lasterps. Încă de la început acest tip a avut o destinație funerară, conform unei tradiții hispanice foarte vechi. În umbra acestei străvechi necropole regale, sub boltile în cruce ale celor trei nave de jos, se desfășoară o sculptură ale cărei origini se leagă cel puțin pe de o parte cu minăstrile mozarabe învecinate. Acanta corintică, fleuroanele, palmetele, frunzele late o combină aici în diverse compoziții care urmează regulile stilisticii ornamentale și care ajung în cele din urmă să supună chiar figura umană. Majoritatea acestor capiteli presupun existența unui atelier omogen care lucra către anul 1070. Biserica următoare acestui nartex a fost începută de infanta Urraca și sfântită în 1149. În decorația ei amplă sculpturală coexistă mai multe vârste ale artei romanice. La portalul principal uimitoarele statui ale sfinților Isidro și Pelayo au o bogăție de substanță, o plenitudine a volumelor și o autoritate care le deosebesc de arta mai delicată din Toulouse. Cu obrazurile lor rotunde, părul des, tunicile umflate de cute (cele ale

Sfântului Isidro evocă amplificând-o țevăria asturiană), vechii sfinți spanioli așezați pe capete de tauri care le servesc de console sînt asemeni unor zei tribali. Catedrala aragoneză de la Jaca, în curs de construcție încă din anul 1063, anul morții regelui Ramiro, fondatorul ei, dar cu greu terminată și un întreg grup de biserici cărora le aparțin Santa Cruz de la Serros, Huesca, Fromista, scot în evidență prospețimea unei arte care încă dintr-o epocă străveche, pe un fond local, urmează experiențe paralele cu acelea din mediile franceze, fiind de fapt în contact cu ele³.

Astfel piesa nu se joacă numai la Compostela. Biserica din Silos, în Castilia, este de asemenea unul din punctele de controversă⁴. Acolo s-a stabilit în 1041 Sfântul Domingo. El a început construcția. Acolo a fost îngropat. Pe fața unuia din capitellurile claustrului o inscripție reproduce o parte din epitaful său, dar e vorba de o inscripție comemorativă, cu scopul de a aminti așezarea mormintului în claustru (1073—1076) înainte ca trupul să fi fost adus în biserică. În 1088 a fost sfântită o construcție nouă începută sub impulsul marilor șantiere pe atunci în plină activitate ale bazilicilor de la Compostela, Sahagun, Leon și Arlanza. La mijlocul sec. al XII-lea încă se lucra la claustru.

În afara celor opt reliefuri de pe cei patru stilpi de unghi, decorația mai conține și numeroase capiteli. Unele dintre ele au urme ale influențelor arabe dar majoritatea lor, prin procedeele de compoziție, calitatea rafinată a suprafețelor și virtuozitatea evidărilor trădează o epocă mai târzie; cele care înfățișează scene din viața lui Cristos au caractere gotice. În ce privește basoreliefurile este probabil că cinci sau poate chiar șase să fi fost executate în același atelier: Răstignirea, Pogorîrea Sfântului Duh, Înălțarea, Sfântul Toma necredinciosul, Cristos la Emmaus și Cristos în Mormînt. Acesta din urmă s-ar putea să fie puțin posterior: Cristos pe dala de mormînt și soldații adormiți



dovedesc siguranța stilisticii romanice pe deplin dezvoltate iar figura ingerului, dimpotrivă, nu mai aparține acestei arte. În ce privește basoreliefurile înfățișând Buna Vestire și Arborele lui Ieseu nimeni nu mai contestă data lor tardivă.

Prima serie este însă cu totul remarcabilă. Tipul este destul de constant — brațe rigide și scurte, genunchii plasați prea jos, picioarele încrucișate sub niște tunici fixe aproape lipite de corp. Terenul este uneori simbolizat printr-o juxtapunere de coline rotunjite, asemănătoare cu niște fructe și gravate cu un fel de cută ornamentală care se îndoaie ca o scurtă vultură. În Pogorîrea Sfântului Duh și Sfântul Toma necredinciosul, personajele sînt numeroase, înghesuite unele într-altele și aliniate în șiruri paralele în înălțime; canale profunde de umbră despart între ele acești ciorchini de oameni; modelul fiecărui corp este calm și solid: raportul cu Moissac și Toulouse este vizibil, Cristos la Emmaus este de o stranie frumusețe. El nu merge în întîmpinarea discipolilor: îi părăsește, dominîndu-i cu talia lui înaltă și întorcînd spre ei capul de tînar monarh oriental, cu nas lung și subțire, cu obraji netezi, cu barba inelată în şuvițe paralele. Mersul lui, asemenea apostolilor de la Toulouse, înaintază într-o ușoară mișcare de dans. Este de ajuns să privești execuția plină de nerv a picioarelor pentru a te convinge că nu este vorba de o operă din secolul al XI-lea. În ecoansoanele care înfățișează povestea Sfântului Toma necredinciosul ediculele cu colonete care apar în număr foarte mare într-o epocă tîrzie în sculptura romanică din Spania sînt reprezentate cu figuri anecdotice. Se poate ca aceste basoreliefuli să fie contemporane cu a doua generație de artiști din Languedoc. În tot cazul secretul compoziției timpanelor sau mai general vorbind înlănțuirea și mobilitatea lor calculată nu ar fi putut lua naștere din juxtapunerea acestui fel de figuri, oricît de savante și de emoționante ar fi ele. Statuile dispart

suspendate deasupra Porții Orfevrilor la Compostela, rămășițe ale unei decorații mai vechi, n-ar lăsa nici ele să se prevadă dezvoltarea ulterioară iar timpanele par o înlănțuire accidentală de fragmente de friză.

Aceasta însă nu înseamnă oare să aplici prea riguros principiul conformismului stilistic? Desigur există aici o umanitate puternică și nouă, purtătoarea unei pasiuni stranie și a misterului unei vieți profunde; și mai există și substanța cărnii. Femeia purtînd craniul de la Compostela, care se regăsește, monstruos deformată, pitică, cu un cap enorm, pe consola de la Porte Miégevillie a bisericii Saint-Sernin, este totodată umană, feminină, cu părul despletit, modelul suplu aproape exact al corpului, și inumană prin intensitatea fixă și înfricoșătoare a expresiei ca și prin legenda pe care o reprezintă. Artă nu reiese numai din așezarea elementelor ci și din această substanță. De cele două părți ale Pirineilor, legate prin drumurile de pelerinaj, atelierele Galiciei și cele ale Languedocului au colaborat desigur între ele fără ca să fie încă posibil de a măsura exact rolul fiecăreia⁵. În orice caz al doilea atelier din Moissac este acela care, către 1115, orchestrează pentru prima oară în piatră, cu o amploare și după o ordine care definesc de acum încolo o întreagă artă, formidabila cantată a Apocalipsului, pe o temă comentată de un călugăr dintr-o mînaștire spaniolă. Dar ce mare distanță, atît în ceea ce privește forma cît și inspirația, desparte figurinele manuscrisului, desenate cu vîrfurile calamei, într-o anluminură vie, și întotdeauna grafice, și actorii dramei supraumane ciopliți în piatră? Sugerarea modeleului prin cute ornamentale, clocoțitul ritmat al poalelor îmbrăcăminții, toate aceste arabescuri care brodează ca o scriitură pe suprafața corpurilor, atît în Languedoc cît și în Burgundia și în toate regiunile în care se manifestă genul romanic, sînt nu atît urmele desenului unui model pe corpuri care și-au do-

bîndit greutatea și proporțiile adevărate cit un fel de mișcare exterioară a ordinii secrete după care se combină părțile.

În această definire a unui stil, Auvergne, Poitou și Saintonge au un rol foarte interesant; totuși nici Poitou și nici Auvergne, cu excepția bisericii de la Conque, care se leagă de grupul auvergnan nu au combinat asemenea timpane vaste, care rezumă, amplificînd-o, gîndirea romanică. Nu este vorba de faptul că artiștii acvitani n-ar fi executat sculpturi în partea superioară a golurilor de fereastră false, caracteristice pentru decorația arhitectonică a fațadelor în Angoumois, Poitou și Saintonge. Ei au practicat de asemenea timpane cu aspect ciudat, în formă de lună nouă (Lichères, Champagne-Mouton) sau compuse din două arcuri geminate (Vouvant). În sfîrșit, nu trebuie omise cîteva timpane propriu-zise, grupate în jurul orașului Angoulême, și dintre care cel mai celebru este acela de la Saint-Michel d'En-traygues, înfățișînd lupta arhanghelului cu monstrul (după 1137). Acestea sînt însă opere tîrzii, și unele dintre ele, ca timpanul de la Champniers (după 1150), unde sentimentul anecdotic are mare rol în interpretarea tetramorfică, se îndepărtează de arta romanică⁶. Dar nu aici, în ciuda faptului că unele exemple au o mare importanță, găsim calitățile esențiale. Analiza tehnică ne-a arătat însă cu cîtă măiestrie au știut artiștii din sud-vest să arcuiască arhivolta sau să o plaseze în cadrul boltarului. Mai cunoaștem și bogăția unui modelu inferior în bisericile din Poitou și Saintonge, modelu care procedează oarecum prin sugestia liniară, combinînd labirintul ornamentului și al imaginii cu rețeaua fină a unei umbre continui, restrînsă și adîncă. Frumoase exemple găsim la Saint-Pierre din Aulnay, Sainte-Marie-des-Dames la Saintes, Corme-Royal, Pont-l'Abbé sau Rétaud. Și, pe de altă parte, în personajele grupate sub arcade sau suspendate pe pereții goi (Châteauneuf-sur-Charente, Matha), arta din sud-

vest anunță o plastică nouă și pregătește căile artei gotice. Călăreții care îi calcă în picioarele cailor pe dușmanii bisericii, inspirați fie de statuia lui Marc Aureliu de pe Capitoliu considerată a fi a Împăratului Constantin, fie de un model roman din Galia sînt adeseori o simplă „bucată de zid sculptat” (Parthenais-le-Vieux, Saint-Jouin-de-Marnes), avînd însă uneori siguranța și plenitudinea unor adevărate statui⁷. Desigur sculptura romanică din Poitou n-a rămas impermeabilă la influențele Languedocului: anumite figuri ale Virtuților așezate în arhivele nu arcuite și nici îmbucate ci tangente la arc sînt proporționate și drapate în modul specific regiunilor Toulouse și Moissac⁸. Pe de altă parte, Spania musulmană în timpul cruciadei de recucerire a introdus în iconografie și chiar în stil tușe ușor de recunoscut, de influență orientală: leii cei mari, cu mișcarea lor explozivă, din jurul portalului de la Chadenac, provin poate dintr-un fildeş arab cu scenă de vînătoare dar saltul lor se supune curbei arcului al cărui traseu îl repetă. Chiar fără a ieși din limitele acestei regiuni, s-ar putea scrie istoria unei dezvoltări continui și variate, de la cele mai vechi sculpturi de la Saint-Hilaire din Poitiers, de la omul-modilion de la muzeul Anticarilor din Vest pînă în perioada barocă.

Regiunea Auvergne are o sculptură veche prin plăcile de la Thiers și Saint-Alyre și prin capitellurile de la Chamalières. În secolul al XI-lea, Guinamond, călugăr la La Chaise-Dieu, este cunoscut pînă departe prin operele sale de arhitectură și sculptură. Tot în Auvergne găsim cîteva din cele mai vechi exemple de figuri de atlanti care accentuează puternic funcția arhitecturală a capitelului. Și este adevărat că unele ateliere din Auvergne au fost desigur cele mai puternice în ordonarea acestor frumoase blocuri figurate. Oamenii, animalele, monștrii, se strîng energic unele de altele și fac corp comun cu coșul. Arta meșterului Ro-

bert, la Notre-Dame-du-Port, către 1130, este compactă și viguros plastică. La Saint-Julien din Brioude, la Saint-Nectaire și mai târziu la Notre-Dame d'Orcival în Besse-en-Chandesse, capitellurile sînt mai concentrate, mai sălbatice și poate mai savante decît în celelalte grupuri de biserici. Dar maestrul capitellului Sfintelor Femei, la Mozat, răspîndește pe frumoasele lor figuri o lumină mai senină. Meșterii din Auvergne sînt de asemenea sculptori de lîntouri și, sub dublul arc rampant care le caracterizează cadrul, cioplesc figuri de o masivitate greoaie; compoziția compactă amintește mai degrabă de stilul sarcofagelor decît de geometria din Languedoc (Mosat, Le Chambon, Thuret). Dar la Notre-Dame din Puy, alături de capitelluri cu ornamente vegetale de model galo-roman și de cîteva capitelluri figurate romanice, Islamul și-a pus pecetea pe o sculptură care îmbracă cu o șapă ornamentală ajurată un epanelaj islamic iar pe ușile de lemn decorate cu reliefuri figurate se desfășoară o inscripție cufică⁹. De altfel influența mozarabă se face simțită în Basse-Auvergne, nu numai prin modilionul cu așchii ci și în capitellurile lucrate după modul cordovez al căror tip se regăsește pînă în ținutul Loarei.

În felul acesta colaborează la geneza stilului romanic atelierele hispano-languedociene, cele din Burgundia, Auvergne, Poitou și Saintonge, unitatea lor puternică căpătînd în diferitele locuri diverse nuanțe. Artă normandă nu rămîne nici ea străină la aceste metamorfoze¹⁰: dimpotrivă ea cuprinde aplicații riguroase ale stilului ornamental în compozițiile de timpane fără iconografie, unde animalele așezate față-în față și ornamente împletite sau cu plante desenează o palmetă, ca la Wordwell și la Knook, în strîns acord cu cele două timpane din Beauvais, cel de la biserica Saint-Etienne și cel de la vechea biserică Saint-Gilles; tema Wyndford Eagle se regăsește în Franța la Villesalem, toate acestea constituind cîteva din multele

exemple de legături care unesc Normandia cu domeniul regal și cu Franța de vest. În ce privește monștrii care decorează ecoansoanele de la catedrala din Bayeux, analogia lor cu unele forme din Asia orientală este izbitoare. Locul lor în arhitectură, ales pur și simplu din rațiuni de efect, precum și propriul lor stil amintesc mai curînd de un aport decît de o elabore¹¹. Pe de altă parte trebuie să se studieze dacă nu cumva în nordul Franței și în Belgia nu se continuă o manieră mai veche, de exemplu în bazinele de botez, alături de formele propriu-zis romanice.

Germania este prea puțin influențată de acestea din urmă. Măreția plasticii sale constă în stucuri și în bronzuri, nu în sculptura monumentală: atelierele ottoniene păstrasera tradiția, neîntreruptă din perioada carolingiană, și transmisă de acestea secolului al XIII-lea. Sculptura în piatră dă o artă compozită care se colorează cu tradiția antică în Valea Rinului, cu influențe burgunde la Basel și cu aporturi lombarde în Alsacia și mare parte din Germania. Frumoasele figuri (tîrzii) de pe corul de la Bamberg ne arată o artă romană văzută de un meșter roman. Dar acea colosală Coborîre de pe Cruce de la Extern, lângă Dettmold, cioplită în plină stîncă, evocă un fel de artă romanică a cavelor. În această veche tradiție imaterială pe de-o parte și în aspectul rudimentar și colosal pe de alta, se află fără îndoială un instinct mai autentic decît în aporturile vestului și ale sudului. Totuși în uimitoarea reverie în piatră de la San Michele din Pavia găsim acele combinații ornamentale în starea lor cea mai pură și mai acută, o vitalitate bogată și o calitate enigmatică la care Germania era profund sensibilă. Italia se infiltra prin traseul căilor romane, prin trecătorile Alpilor sau prin vechiul regat de la Arles¹². Ea instala lei purtînd coloane sub porticuri de tip lombard. la Reichenau și la Salzburg. De la Borgo San Donnino scena răpirii lui Alexandru avea să

treacă la Basel, la Freiburg-in-Breisgau, la Remagen iar medalioanele de tip antic de la Ferrara se regăsesc la Oberpleiss. Sculptura alsaciană incrustează în fațade severe numeroase elemente din lemn. Murbach, Rosheim și mai ales Andlau par să reflecte, dar neunitar, aproape pe bucăți, bisericile Sant'Ambrogio din Milano, San Zeno din Verona sau catedrala din Modena. Influențe puțin omogene și rău asimilate dar care pe una din marile căi ale Occidentului continuă vechile drumuri ale zidarilor și arhitecților lombarzi.

Alte regiuni au avut un rol important și neobișnuit în istoria acestei mișcări care, în domeniul formelor, interesează atât de profund viața spiritului. Astăzi nu mai credem că Provence se află la originea sculpturii portalurilor din Nord din a doua jumătate a secolului al XII-lea și nici că ea ar reprezenta permanența unei tradiții antice. Dimpotrivă ea ne oferă o remarcabilă complexitate de aspecte. A avut de timpuriu, dacă acordăm încredere reputației atelierelor de la Saint-Ruf în Avignon din care nu mai rămâne nimic, sculpturi renumite. Dar arta frizelor a lăsat urme legate de prima arhitectură romanică la Saint-Remigiu și la Cruas. De altfel același stil și aceeași tehnică caracterizează timpanul încântătoarei biserici Saint-Gabriel ca și relieful încadrat sub frontonul triunghiular: nu există contrast mai mare ca acela dintre arhitectura și plastica de aici. Un arhaism romanic păstrează în Provence arta secolului al XI-lea. Și pe de altă parte, pe cursul mijlociu al Ronului, la Vienne sau la Valencia, în aria imediată a expansiunii burgunde o sculptură mult mai savantă supune regulilor stilisticii romanice chiar și amintirile artei romane, de altfel rare și puțin vizibile. Dar bisericile Saint-Gilles-du-Gard și Saint-Trophim din Arles desfășoară ansambluri considerabile care reprezintă trei epoci ale sculpturii provensale din secolul al XII-lea. Biserica Saint-Gilles, cu frumoasa ei colonadă puter-

nic reliefată pe edificiu, a fost începută în 1116, dar se presupune că sculpturile sînt posterioare¹³ și timpanele și mai tîrzii încă. În umbra luminoasă a porticului, între stîlpii și arhitravele care compun aici un fel de nișe dreptunghiulare, figurile sînt amplasate după sistemul roman, fără să fie însă nici romane nici întru totul romanice, independente de arhitectură, neavînd decît un rol decorativ — aceasta fiind cea mai „antică” trăsătură a lor — și purtînd urmele influenței din Languedoc ca și statuile de la Saint-Denis, pe care nu ele le-au inspirat dar cu care poate se înrudesc. Diferențe profunde și aproape ireductibile le deosebesc însă de statuile-coloane, mai ales în ceea ce privește tratarea umbrelor, bogate și profunde, văzute cu ochi de pictor, în timp ce un sobru modelu ornamental pune pe deplin în evidență figurile de la Chartres și Etampes. În orice caz, timpanul cu Cristos în tetramorf aparține iconografiei din a doua jumătate a secolului al XII-lea. Îl regăsim la Saint-Trophime, a cărei fațadă este și mai veche; claustrul este datat 1180 printr-o inscripție de pe stîlpul nord-vest; capitellurile sînt de altfel de o artă romanică foarte evoluată stăpîină pe toate resursele sale. Nu putem să măsurăm toată importanța raporturilor dintre Provence și Italia: ele sînt frapante în iconografie și apar chiar și în stil. Din această mare expansiune a formelor meridionale Germania și Alsacia ne-au dat deja multe exemple. Italia este de altfel tot atât de diversă în ceea ce privește sculptura cît și arhitectura de-a lungul întregii perioade romanice. Este bizantină, este antichizantă în sud unde vom vedea cum arta de la Capua imperială inspiră începuturile lui Niccolò Pisano. În Toscana policromia combate plastica care se concentrează pe lîntouri la Pistoia (1166—1167) și la Lucca, și care dă un ansamblu mai bogat și mai nobil pe portalul baptisteriului de la Pisa în fața catedralei. În Lombardia avem de fapt o sculptură propriu-zis romanică, adeseori

o remarcabilă energie stilistică¹⁴. Primul aspect (și desigur cel mai curios) este oferit de bisericile din Pavia, San Pietro (1132) și San Michele cu o luxurianță, o vitalitate și o bogăție care presupun nu „grosolănia” originilor ci febra unei maniere. Aici monstrul și ornamentul se înlanțuie, supuși aceleiași mișcări. Marile portaluri ale meșterului Guglielmo și ale meșterului Niccolò sînt de inspirații diferite. Adăpostite sub pridvoare ușoare cu colonete subțiri care se sprijină pe spatele a doi lei ghemuiți, ele acceptă de-o parte și de alta a golului de fereastră, pe fațadă, reliefuri incastate chiar în zid amintind încă (ca la portalul catedralan de la Ripoll) placajul și ex-votoul. Această tendință de a împodobi suprafețele în lățime va rămîne mult timp un bun al artei italiene. Un frumos exemplu ni-l oferă biserica San Zeno din Verona unde vechea poartă de bronz, care continuă arta topitorilor germani a căror reputație și lucrări se întindeau pînă la Novgorod, este flancată de o ornamentație de arcade și benzi plate între care se etajează reliefurile meșterului Guglielmo și ale meșterului Niccolò. Primul dintre acești doi artiști este de asemenea autorul marelui portal de la Modena iar pe al doilea trebuie să-l studiem mai ales la catedralele din Verona, Piacenza și Ferrara (1135?): tipul portalurilor sale evocă în anumite privințe arta franceză de tranziție prin statuile sale de profeți însoțite de cele ale vechilor paladini Olivier și Roland. La Modena (nu pe porticul lui Guglielmo ci pe portalul de lîngă Campanila) sînt înfățișate faptele de viteză ale lui Arthur însoțind episoadele cu Renart. Dacă reliefurile fațadei, în forme aspre și scurte dar cu mult sentiment, evocă arta frizelor din secolul al XI-lea și cîteva amintiri ale sarcofagelor antice (specificul funerar al Modelei) capitellurile lombarde arată în toată puritatea combinații ale stilisticii romanice (clastrul de la Sant'Orso la Aosta, 1135). Dar nudurile de la Modena, de o tinerețe încîntătoare, intro-

duc o poezie cu desăvîrșire umană. La catedrala din Parma (1178), la baptisteriul din același oraș (1196) și la Borgo San Donnino, Benedetto Antelami dezvoltă o iconografie abundentă și savantă, de inspirație gotică, cu formele tratate mai întîi cu un fel de inflexibilitate, apoi mai suple, cu greutate și o nobilă calitate monumentală. Coborîrea de pe Cruce¹⁵ de la catedrala din Parma, incastată în zidul meridional al transeptului, este de o stranie rigiditate. Ea pare să întărească formule de compoziție mai vechi de o jumătate de secol. Grupul din stînga, ca și cum ar fi supus unei atracții magnetice, se apleacă în bloc dar fără să se îndoaie în același sens cu Iosif din Arimatia ținîndu-l pe Isus în brațe. Aripile ingerului, riguros orizontale, prelungesc brațele crucii. Figurile Soarelui și ale Lunii pecetluiesc ca niște cabușoane registrul superior al acestei scene a cărei epură parcă ar fi fost trasată cu rigla. Însă în partea dreaptă împărțirea hainelor lui Cristos este o anecdotă în stil gotic. Această artă cu două fețe este mai învecinată de Provence decît de Modena. Unitatea ei stă în calmul modeleului și în plinul volumelor. Dar opere ca Profeții stînd jos sau ca Solomon și regina din Saba de pe baptisteriu nu mai aparțin, nici prin dată și nici prin stil, artei romanice.

Interesul acestor focare periferice care, din Anglia pînă în Lombardia, trecînd prin nordul Franței, Belgia și Renania, înconjoară cu un fel de *border* atelierele din centrul și sud-vestul Franței și cele din nordul Spaniei, constă în aceea că ne prezintă, în afară de expansiunea unui stil bine definit, al cărui principiu esențial constă într-un desăvîrșit acord cu arhitectura, tradiții mai vechi îmbinate cu precocitatea unei alte arte: în ținutul anglo-normand, vocabularul și uneori combinațiile Europei de Nord cu urme ale unor aporturi mai îndepărtate; în est, forme și tehnici carolingiene; în sudul mediteranean și în Italia, rezistența

sculpturii romanice primitive și câteva amănări din antichitate; în sfârșit Ile-de-France creează încă din mijlocul secolului al XII-lea o temă iconografică și un stil monumental nou a cărui influență se întinde pînă departe, în Provence, Italia și chiar Spania, unde portalul de la Sanguessa arată statui-coloane înălțate sub o fațadă de tipul Saintonge. Nu există o succesiune cronologică de la arta romanică la arta gotică. Faptul caracteristic este acela că un focar secundar devine focar principal.

Analiza tehnică a sculpturii romanice, studiul problemei originilor și al primelor sale manifestări din secolul al XII-lea, adică momentul în care îmbogățită cu cuceririle secolului al XI-lea atinge plenitudinea și fermitatea ei clasică, ne-au dezvăluit varietăți locale. Trebuie să mai indicăm în câteva cuvinte evoluția și sfârșitul ei. Mai multe caracteristici mai timpurii sau mai târzii dar rareori izolate îi semnalează declinul: profuziunea, neglijarea funcțiilor, căutarea de efecte pitorești, gustul pentru anecdotă, uscăciunea. Răspîndindu-se cu o abundență care ignoră disciplina arhitecturii și invadînd elemente ale edificiului cărora nu le era destinat sau al căror rol îl ascunde și îl slăbește, decorul se sustrage severității regulii care îl menținea în anumite amplasări și cadre strict determinate. Grilajul colonetelor, mai ales în sud-vest, este un prim exemplu, confirmat de tratarea coloanelor scurte care servesc drept socluri la anumite portaluri burgunde. Totodată apare și căutarea efectelor în ceea ce privește compoziția și modeleul formelor propriu-zis plastice, sau mai bine-zis vedem aici una din aplicațiile lui elementare. O rețea de umbre ondulate, o punctare cu accente prea numeroase și prea strălucitoare compromit verticalitatea și unitatea maselor monumentale. Bisericiile din Poitou și Saintonge au favorizat, prin materia relativ moale din care sînt făcute, aceste jocuri ale uneltei care se lasă în voia impulsului virtu-

zoșii și în același timp un iluzionism optic care înlocuiește planul și compactul sculpturii, chiar ornamentale în principiu, cu valori artificiale și aproape tușe de pictor. Umbra nu mai este proiecția naturală a corpurilor luminate, o progresie calculată spre lumină, ci o zonă arbitrar scobită în spatele lor. Gustul pentru anecdotă, pentru detaliu și asemănarea pitorească, pentru fidelitatea față de obiect, nota spirituală, amuzată, în reprezentarea accesoriului, capătă mai multă importanță decît ordinea ierarhiilor și diminuează calitatea stilului. Nevoia de a povesti, interesul pentru „adevărurile” detaliului sînt aici de acord cu instinctul popular, înfruntîndu-se cu o regulă mai exigentă. Bourgundia, prin capitellurile navei de la Vézelay, ne dă în această privință un exemplu pentru felul în care o mare școală știe să asocieze contrariile, introducînd aspecte din viața de zi cu zi și imaginea muncilor rustice în economia unui stil pe care totuși nu-l alterează cituși de puțin. Dar aceasta înseamnă, dacă se poate spune așa, fisura prin care apare la lumina zilei și începe să crească specificul artei gotice¹⁶.

Dar dacă, pe de o parte, stilul se destramă sau tinde să se destrame drept urmare a căutărilor și curiozităților, în regiunile unde evoluează mai încet el tinde totodată să se mențină înăsprîndu-se. Regulile ale căror caracteristici le-am observat constatîndu-le eficacitatea nu ni se înfățișează în prima treime sau chiar în prima jumătate a secolului al XII-lea ca un fel de cod a cărui logică riguroasă să se aplice întocmai în toate cazurile oferînd soluția pentru toate problemele. Nu trebuie să pierdem din vedere că viața joacă și ea rolul ei: structura romanică, avînd la bază o gîndire arhitecturală și o compoziție de ornament, nu este o sculptură uscată. Devine însă uscată prin excesul de siguranță al formulelor, prin consecința necesară a lucrului în serie și al fabricației industriale. În locurile unde avea să-și



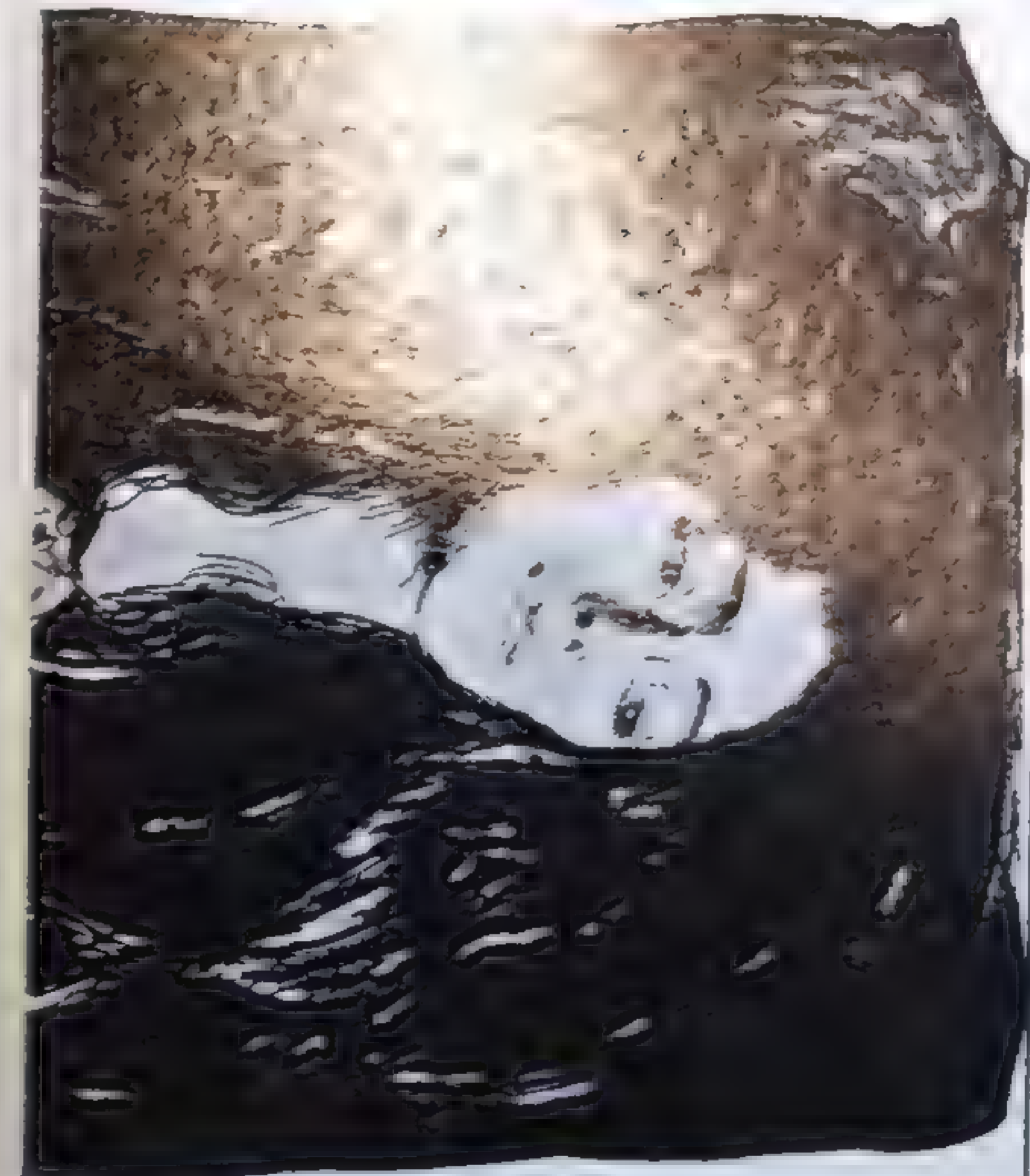
supraviețuiescă sieși cel mai mult timp, în Catalonia, claustrul catedralei din Gerona și, nu departe de Barcelona, acela de la Sant Cugat del Valles¹⁷, ne pun oarecum în prezența mai multor fenomene care ne îngăduie să clasăm și să datăm seriile de capiteli: în epoca mai târzie nu numai eleganța și căutările detaliului în compoziții lipsite de unitate, care nu au alt principiu decât plăcerea narativă, ci în primul rând în decorația pură de ornament, subțirimea volumelor, profilul decupat ascuțit al siluetelor, uscăciunea friabilă a tijelor al căror diametru este din ce în ce mai mic. Legea constanței timpurilor care, fixând și restrângând invenția, sfârșește prin a sărăci toate stilurile, răspîndește pretutindeni aceleași modele și aceleași dimensiuni. Un curios caz de deviere a funcțiilor și a formelor însoțește la Sant Cugat aceste semne de degenerescență, dar el se regăsește în numeroase capiteli din a doua jumătate a secolului al XII-lea; volutele, transformate în cîrlige și atlanți de arta romanică, devin un fel de chei pandante în cele patru unghiuri ale bolțarului. Ele nu mai susțin ci dimpotrivă îngreunează impulsul. Acele fragile edicule, suspendate ca niște stalactite, ne apar ca o dezmințire categorică apusă logicii arhitecturale a sculpturii romanice prin specificul baroc al deplinului său.

Dar lumea formelor pe care le-a inventat păstrează silueta și viața mimică pe care o datorează cadrelor în care s-a născut chiar atunci cînd aceste cadre sînt înlăturate. Este vorba de o sintaxă care și-a creat un vocabular, iar vocabularul supraviețuiește sintaxei. Crepusculul artei romanice este plin de asemenea forme aberante zămislite odinioară de vigoarea visurilor. Artă gotică păstrează cîteva dintr-ale a căror vitalitate se transformă și slăbește: monștrii devin grotești. Imaginile romanice de la bazele catedralei din Sens și cele gotice din librariile de la Rouen sînt nu

atît mărturia unei verve capricioase cît urmele unei arte care și-a pierdut actualitatea. Sfirșitul Evului Mediu va asista la renașterea, cu un fel de forță explozivă, a întregii sale virulențe. În momentul în care sistemul gotic tinde să se destrame, monștrii se trezesc și încep din nou să mișune în piatră, în lemn, în pergament. Rămîne de văzut dacă acest fenomen ciudat este o „trezire” sau expresia mai intensă a unei surde continuități¹⁸.

NOTE. Decorul romanic. IV.

¹ Cu privire la problema Burgundia sau Languedoc, vezi, în afară de lucrările lui Kingsley Porter despre arhitectura lombardă și sculptura romanică de-a lungul drumurilor de pelerinaj, articolele sale, *Les débuts de la sculpture romane*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1919; *La sculpture du XII^e siècle en Bourgogne*, *ibid.*, 1920; — P. Deschamps, *La sculpture romane en Lombardie d'après Kingsley Porter*, *Le moyen âge*, 1919; *La sculpture romane en Bourgogne*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1922; — E. Mâle, *L'architecture et la sculpture romanes en Lombardie, à propos d'un livre récent*, *ibid.*, 1918; — Abbé Terret, *Saulieu, Autun*, 1919; *La cathédrale Saint-Lazare d'Autun*, *Mémoires de la Société Eduenne*, XLIII, 1919; *La sculpture bourguignonne aux XII^e et XIII^e siècles*, I. Cluny, II. Autun, 3 vol., 1914—1915. Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, cap. V, rezumă diferitele puncte de vedere și sprijină doctrina lui Kingsley Porter cu privire la originile burgunde; cf. răspunsul lui Deschamps, *La sculpture romane en Languedoc et en Bourgogne*, *Revue archéologique*, 1914, care susține doctrina tradițională a originilor languedocene și, de același autor, *Les chapiteaux de Cluny*, *Revue de l'Art*, 1931. — Teoriile și cronologiile respective pot fi rezumate în felul următor: pentru Kingsley Porter, totul pornește de la Cluny și nu din Moissac sau Toulouse; capitellurile deambulatoriului bisericii din Cluny au fost executate între 1089 și 1095; cele mai vechi sculpturi ale bisericii Saint-Fortunat din Charleu în 1094; maturitatea capitellurilor navei de la Cluny înainte de 1120, datarea capitellurilor navei de la Vézelay a morții sfințului Hugues; capitellurile navei de la Vézelay între 1104 și 1120; capitellurile bisericii din Sens între jurul anului 1119; capitellurile bisericii din Autun între 1120 și 1132; timpanul bisericii din Cluny (distrus) în 1113; acesta ar fi servit ca model timpanelor bisericilor din Vézelay și Autun, 1132; biserica din Moissac și cele derivate din ea datează de mai târziu. — Pentru Deschamps, vate din ea datează de mai târziu. — Pentru Deschamps, lintoul și timpanul bisericii Saint-Fortunat din Charleu sînt contemporane cu biserica sfințită în 1094; în seria capitellu-



* 10. Scena a fost descrisă în detaliu de la vreme
într-un studiu de Charles de la Vigne, în
revista de pictură la începutul anilor 1800, Journal de
Nîmes, 1800, L. 1. După aceea, în revista French Art
Magazine, a scris din Fay, totuși care provine din Spania
occidentale, unde figurează pe timpane și în manuscrise ale
Apocalipsei. Ea este mult mai rar întâlnită în provinciile
interioare.

* 11. Informațiile cu privire la sculptura romană din
Normandia sunt încă foarte limitate. După cum se poate
vedea dintr-un studiu de artă în sculptura romană engleză
în C. E. Keyser, Norman Sculpture and Limbs, ed. a II-a,
London, 1927, și în cele două volume ale lui G. S. P.
Nock, English Romanesque Sculpture 1066-1140, London,
1951, și Later English Romanesque Sculpture 1140-1210,
London, 1953, precum și în I. S. R. Boase, English Art 1100-
1210, Oxford, 1953.

* 12. Studiul recent al lui F. Lambert, Les écrivains de la
cathédrale de Bayeux, Narbyck ur Studies ulnagade Henrik
Cornell, Stockholm, 1952.

* 13. René Jullian a stabilit aceste iunerații și oportuni: Le
portal d'Audlan et l'expansion de la sculpture iondante
en Alsace à l'époque romane, Mélanges de l'Ecole de Rome,
1942. Sfânta Richarde, întemeietoarea mănăstirii din Audlan,
călătorește prin Italia, ea și prietena ei. Unul dintre aceia,
Lutward, a fost episcop de Vercelli. Lutward (Adams și
Lya) este mai mult sau mai puțin inspirat după Genes
de la catedrala din Modena. Timpul este mai alături în
ceea ce privește iconografia. Cristos înmormântat, între
stăpânul Pavel și cheile sfântului Petru, subiect care se repă-
rește la bisericiile din Marbach și Sigolm, compoziția
amintește însă de timpul bisericii din Novara.

* 14. Două inscripții funerare din 1142 au fost descoperite
pe zidul occidental al ciptei, zid construit pentru a purta
fațada sculptată. Vezi R. de Lanteyrie, Etudes sur la
sculpture française au moyen âge, Monuments Piot, vol.
VIII, 1902, pp. 96-102. Meyer Schapiro, New Documents
on Saint Gilles, Art Bulletin, dec. 1935, observă că este
greu să ne spunem pe această dată, deoarece nu am
dovezi că inscripțiile ar fi fost puse în zid imediat
după construcție și imediat înainte de executarea sculp-
turilor. Pe de altă parte, el a găsit trei inscripții funerare
ale unor personaje moarte în 1129, conform pomelnicului de
la Saint-Gilles. Sîntem deci îndreptățiți să luăm în con-
siderație data mai veche a recheturilor. Cronologia bisericii
Saint-Gilles a avut de suferit mari oscilații. După R. Ha-
mann, Geschichte der Kunst, Berlin, 1911, și Burlington Ma-
gazine, 1911, pp. 26-29, lucrările bisericii ar fi început
în anul milului 1096. După A. Fliche, Agnes Mortes et

Saint-Gilles, Paris, 1925, p. 75, sculpturile ar data din pri-
ma jumătate a secolului al XIII-lea. Cu excepția timpu-
rilor, nimic nu contrazică faptul că decorarea bisericii Saint-
Gilles ar data de la sfîrșitul primei treimi a secolului al
XIII-lea. "Problema bisericii Saint-Gilles a fost revăzută de
M. Goussier, Dictionnaire des sculptures des monuments de l'Eglise de
Saint-Gilles, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéo-
logie de Nîmes, 1935. Petrus Brunn, "sculptor in opere la-
reo et lapideo", apare în mai multe documente: la Saint-
Gilles în 1157 și 1171, la Nîmes în 1165 și 1180. Dar
nu s-a dat încă din vremea de la biserica Saint-Gilles sunt
nume Brunn, întrucât parte a decorării este acum datată
în jurul 1180. Dar primele informații ale fațadei sunt de-
sigur mai vechi iar părțile exterioare sînt anterioare datei
de 1185. Diferențele literale pot fi chiar din jurul anului
1210. Starea actuală a fațadei, vestite de la Saint-Gilles pre-
supune numeroase modificări care n-au fost încă complet
elucidate.

* 15. Cu privire la sculptura romană în Italia de Nord,
vezi G. de Francovich, Il longino di Modena... Revista del
Reale Istituto d'Archologia e Storia dell'Arte, 1940; F.
Krautheimer Hess, The Original Porto dei Mosi at Ferrara
and the Art of Niccolò, Art Bulletin, 1944; R. Jullian,
L'opus de la sculpture italienne, Paris, 1945; R. Salvini,
Il longino e le origini della scultura romanica, Milano, 1950.
Numeroase probleme de cronologie rămîn controversate.

* 16. Une vorba de fragmentul unui arvon din care nu
sunt parte al rechet reprezentându-l pe Cristos în slavă
și trei capetari. Acestea din urmă au fost contestate. După
R. Jullian, Les fragments de l'ambon de Benedetto Antelami
à Parme, Mélanges de l'Ecole de Rome, 1929, ele ar apar-
ține unui meșter foarte apropiat de Antelami, dar mai
înclinat spre faclitate. G. de Francovich, Benedetto Ante-
lami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo, 2 vol.,
Milano, Firenze, 1952, datează amvonul din Parma în
jurul anilor 1175-1178 și îl atribuie anilor de tinerețe ai
lui Antelami (născut către 1150).

* 17. Exemple interesante în ceea ce privește procesul baroc
înclînă chiar și în jurul Basse-Auvergne, la abida bise-
ricii Saint-Pierre din Blesle, la marginea departamentului
Cantal. Capeturile de aici au fost executate între 1150
și 1182, poate de către discipoli unor artiști care, cu o
generație mai devreme, lucrau la capelele meridionale ale
aceleiași biserici și la claustrul din Lavandeu. Acestea sculp-
turile nu este strălucitoare de cea a marilor ateliere catalane din
turiș nu este strălucitoare de cea a marilor ateliere catalane din
Galligani, Elm, Fumy, care, cam în aceeași perioadă, cre-
dincioase vechi tradiții romanice, încă vie în aceste regiuni,
și pădeau totuși un accent al de nou. Regăsim caracte-
risticile celui de al doilea atelier din Blesle la abida bise-
ricii Saint-John din Brionde și la biserica din Chanteuges.
L. Brehier, care a analizat această serie, consideră că este



vorba despre dezvoltarea unei școli locale. Fenomenul este însă de ordin general. Capiteluri, ca acelea înfățișând la *Quintaine* sau *Natura secundă*, cu figuri în ancorbelement proiectate înainte față de fus, cu mase evidente și bogat sculptate, sînt tipic baroce. Aceeași deosebire se observă și între capitelurile absidei bisericii din Brioude și celelalte capiteluri ale aceleiași biserici. Vezi Bréhier, *Les chapiteaux de Saint-Pierre de Blesle*, Almanach de Brioude, 1929.

¹⁷ Vezi Baltrusaitis, *Les chapiteaux du cloître de Saint Cugat del Valles*, Paris, 1931. Principiului unei evoluții interne i se adaugă, în anumite cazuri, jocul influențelor exterioare. Șantierele din Lérída și Agramunt sînt în legătură cu șantierele din Toulouse din epoca mai timpurie. Aporiturile maure (care sînt vădite în cazul anumitor capiteluri din aceeași regiune în secolul al XI-lea) sînt foarte însemnate la claustrul din Estany, unde se regăsesc temele ceramicii de Paterna (conferința lui Puig i Cadafalch, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, februarie, 1933).

¹⁸ H. Focillon a dezvoltat aceste teme în: *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, *Mediaeval Studies in Memory of A. K. Porter*, Cambridge (Massachusetts), 1939; reeditare în H. Focillon: *Moyen Age, Survivances et réveils*, Montréal, 1945.

V

Arhitectura romanică își propagă astfel legea și în domeniul sculpturii care o decorează. Nici o epocă și nici un stil n-au gândit mai unitar relațiile necesare dintre piatra de construcție și piatra sculptată. Dar combinațiile de umbră și lumină nu sînt singurele care pot da monumentelor viața culorii. Biserica romanică folosește policromia pentru sculptură și primește în sinul ei pictura murală. Studiul primei probleme este mai greu din cauza extremei rarități și a dărăpănării exemplurilor. Acele straturi ușoare care acopereau piatra cu o epidermă subțire de culoare aproape au dispărut complet dar urmele care mai rămîn ici și colo dovedesc interesul pentru o practică folosită pe scară largă de antici fără ca să avem posibilitatea de a-i preciza rolul și importanța în secolul al XIII-lea. Nu știm dacă policromia era folosită

212

doar în scopul de a pune și mai mult în valoare statuia, de exemplu pentru a „detașa” reliefurile pe fond, scoțindu-le și mai mult în evidență. Cu greu putem crede că niște meșteri atît de pricepuți în interpretarea arhitecturală și plastică a spațiului și, după cum vom vedea, atît de sensibili la valorile optice ale picturii, au riscat în felul acesta să dezorganizeze un sistem atît de savant stabilit. Este mai probabil că policromia sculpturii a fost în ochii lor o simplă podoabă, de același fel cu policromia asizelor și jocurile de apareiaj. Dar totodată se poate ca introducînd-o în procedeele compoziției ornamentale să fi profitat de pe urma ei fie pentru a preciza, fie pentru a stimula anumite efecte și anumite mișcări.

Mai ușor vom putea judeca pictura murală. Importanța ei confirmă sugestiile suscitade de urmele policromiei propriu-zise și ne face să credem că prin aceasta din urmă se stabilea acordul între arhitectură, plastică și decorația pictată. Acest mare Ev Mediu de piatră este totodată un Ev Mediu al pictorilor și deși vitraliile s-au dezvoltat pretutindeni o dată cu amploarea străpungerilor gotice, colorarea acestora colaborează la armonia întregului. Trebuie să ne reprezentăm bazilicile romanice nu în starea de majestuoasă ariditate la care le-a adus scurgerea timpului și care ne place ci într-un lux coloristic care merge de la caz la caz de la cîteva tușe de policromie la amploarea marilor cicluri narrative pictate pe ziduri sau pe țesături împodobite. Dintr-o epocă veche, arta romanică introducea în decorarea monumentelor religioase și a palaturilor țesături cu personaje, tapiserii sau broderii care continuau marea pictură istorică. Un memorabil exemplu îl constituie acea „telle du Conquest d'Angleterre”, atribuită prin tradiție reginei Mathilde și care în ziua de Sfîntul Ion era desfăcută în catedrala din Bayeux. Ciudată capodoperă în care bestiarul oriental, redus la cîteva teme, însoțește în două benzi paralele povestirea fap-

213



telor de cavalerie feudale și a navigațiilor normande¹. Ar mai trebui de asemenea, printr-un efort al minții, să scoatem din muzee și din tezaure pentru a le restitui vieții bisericii acele țesături liturgice pecetluite încă cu medalioane și simboluri din Orient, raclele emailate de meșterii din Limoges și din Meuse, în formă de capete, brațe, lădițe sau chiar monumente, în care moaștele sfinților sînt oferite credincioșilor spre venerare. Tezaurul de la Conque, cu Sfînta Foy în întregime din aur, rigidă pe tronul ei, strălucind de bijuterii ca ochii Apocalipsului, cu A-ul lui Carol cel Mare, cu raclea lui Pépin de Aquitania, strălucește în singurătate: trebuie însă să ni-l închipuim scîlpind deasupra capetelor plecate, ca în zilele acelea în care doi studenți din Chartres, veniți la marele pelerinaj de la Rouergue, erau scandalizați de fervoarea idolatră a unei mulțimi meridionale adorînd imaginile.

Orfevreria, anluminura și pictura murală sînt legate între ele și mai mult sau mai puțin sub dependența arhitecturii. De multe ori pictorul de manuscrise este un orfevrul al anluminurii iar orfevrul un lucrător al metalelor nu numai în virtutea unor vagi analogii, ca de exemplu rolul aurului în pictură, ci din motive mai precise care ne demonstrează că zadarnic am considera una din aceste arte ca sursa celorlalte deoarece în mod constant ele au făcut schimb de resurse. Marile inițiale ale alfabetelor zoomorfice-merovingiene sînt în interior cloasonate cu bare care le fragmentează ca pe niște bucăți de email. Unele pagini din manuscrisele în stil irlandez sînt compuse ca un aranjament de plăci emailate. Artă ottoniană ne oferă un exemplu izbitor al acestor schimburi în evangheliarul Sfîntului Bernward (tezaurul catedralei din Hildesheim): cei trei regi care se închină sînt compartimentați prin niște panglici late țevite cu un fir mai deschis asemănător trăsăturii de cloisonne. De altfel principiul grafismului este același în amîndouă tehnicile: li-

nia neagră a desenului în miniatură circumscie și delimitează regiunea culorii tot astfel cum linia aurie a smalțului celular (cloisonné) sau a smalțului pe fond scobit (champlevé)² menține emailul. Același lucru se poate spune despre vitraliu, manuscris prin rețeaua de plumburi și email prin materia colorată.

Ordinea arhitecturii romanice domină artele ornamentale. Această regulă este desigur nuanțată de la caz la caz dar se impune chiar și orfevreriei. Orfevrul, dacă nu este sculptor de idoli, de membre sau de capete, este arhitect de relicvarii. El dă raclelor forma unei capele decorate cu arcade și acoperită cu un acoperiș cu arc dublu rampant; cutiile cu sfînta cuminicătură sînt niște turnulețe mici și rotunde avînd în vîrf un acoperiș exact conic. Meșterii din Köln au dezvoltat cu mult fast tema bazilicii în cruce grecească și acoperită cu cupolă³. În biserică se instalează astfel o altă biserică mai mică care nu este neapărat de același tip dar care este tot arhitectură, ca un microcosm cuprins în vastul univers. Un sens analog trebuie atribuit arhitecturilor decorative ale manuscriselor, ale bolților sculptate în piatră sau fildeș, ale arcadelor și stîlpilor ciopliți în lemnul mobilei. Dar acest acord obținut prin reducere și imitație nu este decît una din formele unui acord și mai profund. El se exercită cu o armonie caracteristică în pictura murală. Pictura manuscriselor nu face nici ea excepție. Ca și relievarii, majoritatea lor sînt concepute pentru spațiul bisericii și sînt proporționate la aceleași dimensiuni. Fac parte din mobilierul liturgic, au dimensiunile și formatul necesar pentru a fi ținute de mîini puternice sau așezate pe niște pupitre înalte în fața cărora omul stă în picioare între coloane masive sub bolți uriașe. Pergamentul pe care sînt pictate imaginile are culoarea unui zid și pare să le încadreze cu o largă bordură de piatră. Figurile care le decorează au deseori amploarea, demnitatea și forța senină a unor picturi murale. Se



poate să fi fost copiate după ziduri. Dar unitatea de stil nu ne obligă neapărat să recurgem la această ipoteză. Artă ottoniană ne oferă astfel în manuscrisele sale exemplele unor mari picturi istorice: Otto al II-lea din *Registrum Gregorii* (Chantilly), Otto al II-lea din *Evangheliarul de la Bamberg* (München), greoi, colosal și liniștit, încoronarea lui Henric al II-lea între sfinții Ulrich și Emmeran, în sacramentarul lui Henric al II-lea (München). Un acord stilistic analog, mai precis și mai izbitor, poate fi remarcat mai târziu pe alt plan și în cu totul altă regiune. În timpul celei de a doua jumătăți a secolului al II-lea în Italia meridională, arta de la Monte Cassino, păstrând încă un abundent repertoriu de monștri, parcă s-ar înverșuna să decanteze pictura de surplusul de bogății, să o filtreze, să-i dea o nobilă calitate lineară. Această evoluție este vizibilă și în structura monumentală, mai ales în atelierele romane, cu meșterul numit al „*Translațiilor*” de la Anagni, marele artist al celui de-al doilea ciclu al Sfântului Clement și de asemenea cu meșterul tripticului din catedrala de la Tivoli⁴. La rîndul lor, marile Biblii din Italia Centrală se supun aceleiași economii delicate, aceleiași poezii înainte de toate grafică în care, în aceeași epocă, dar mai strict credincioase stilului de la Monte Cassino, unele manuscrise executate la minăstirea San Giorgio din Lucca⁵ ne oferă exemple desăvîrșite în această privință. Nimic mai străin de bogăția și de violența stilului ottonian, chiar atunci cînd arta meridională ilustrează prozele bogate de pe rîndurile manuscrisului *Exultet*⁶. Orientul mozarab al lui Beatus aparține unui climat de stil și mai îndepărtat, cu viziunile celor șapte biserici ale apocalipsului, ale mării prostituate de la Babilon și ale ultimelor zile ale lumii. Anglia saxonă rămîne legată de stilul viu, percutant, pitoresc al psaltirii de la Utrecht iar Anglia normandă, în cea de-a doua jumătate a secolului al XII-lea, desprinde din compozițiile stufoase

și din geniul fantastic al școlii de la Winchester un stil uscat și violent, o formă prelungă și contorsionată care s-a îmbinat mai târziu cu arta gotică⁷.

Există însă un domeniu în care pictura manuscriselor este în mod firesc chemată să exercite o influență asupra picturii murale: iconografia. Ea este oarecum cîmpul ei de experiență și marele laborator. Acolo imaginația creatoare își găsește cea mai vastă carieră și instrumentele cele mai docile. Nici aurul, nici fildeşul, nici piatra și nici materia murală nu oferă ductilitatea pergamentului și a calamului. Imaginea ia naștere din pură formă ornamentală. Ea populează o lume întreagă de figuri și însuflețește abstractul. Neîncetat ea crează forme dintre care unele n-ar putea să apară decît cu această ocazie. Altele se răspîndesc pretutindeni. Nu există mijloc de influență mai propice și mai rapid decît manuscrisele. Călugării călători le poartă cu ei. În inima Europei așa-numiții „peregrini Scoti” al epocii precedente răspîndeau arta Irlandei și a Umbricilor de Nord în atelierele de la Sankt-Gallen și Reichenau⁸. Lăsînd ca moștenire o serie de manuscrise minăstirii din Weingarten, Judith, contesă de Flandra și nepoata lui Eduard Confesorul, făcea să se nască o școală⁹. Răspîndirea manuscriselor lui Beatus în Aquitania și pînă pe malurile Loarei (la Saint-Benoît) determină o iconografie strălucitoare și nouă. Din scriptoriul de la Saint-Martial din Limoges ieșeau imagini a căror acțiune se exercita nu numai asupra domeniului imediat al smălțurilor din Limoges ci și asupra artei din Languedoc și Roussillon¹⁰. Temele îndrăgite în manuscrisele din Cluny se regăsesc pe un teritoriu mai întins decît ținutul Mâconnais.

Istoria picturii monumentale este strîns legată de aceea a începuturilor bisericii. Ea înseamnă decorarea catacombelor în care se păstrează cu umilință, veșnic în umbra cavourilor, vesela pictură alexandrină cu păsările, orna-



mente în formă de frunză de viță, grupurile de floricele, peisajele romanești și unde ies în evidență câteva simboluri al căror sens este ascuns de disciplina misterului, câteva scene biblice sau evanghelice, portrete funerare precum și primele teme ale iconografiei sacramentelor. Picturile de la Santa Maria Antiqua, pe Forum, demonstrează cât de mult s-a îmbogățit această artă cu imagini și figuri la trei secole după recunoașterea creștinismului, mai ales sub influența unor papi greci și grație comunităților creștine din Orient care începuseră încă în marile minăstiri de pe Nil să înalțe pe zidurile pictate măreția ierarhiilor teologice: Dumnezeu, sfinții și călugării exemplari. Dubla consecință a disputei cu privire la iconografie a fost întoarcerea la temele pastorale și favorizarea picturii profane în detrimentul iconografiei sacre și pe de altă parte răspindirea în Occident a unor călugări pictori persecutați care aduceau de pe țărmurile orientale ale Mediteranei, o dată cu elemente și tipuri ce se regăsesc în vechiul evangheliar al lui Rabula, compus de un călugăr cu acest nume la minăstirea Zagba pe Eufrat, o violență dramatică și un instinct de a povesti cu violențe și de a comenta prin imagini ca și cum ar face-o prin gesturi care influențează profund pictura. Vom regăsi acest accent în anumite cicluri de fresce care se dezvoltă paralel cu arta bizantină din Toscana și cu arta pontificală romană atunci când vom studia originile școlii lui Giotto. În regatele barbare și mai ales în Galia Merovingiană cronicarii și poeții ne spun că bisericile erau decorate cu picturi. Ghicim din texte interesul ciclurilor istorice din palatele carolingiene de pe Rin. O dată cu mozaicul a cărui tehnică a fost inspirată de Bizanț, se poate ca în aceeași epocă să fi existat o dezvoltare paralelă a picturii sacre, desigur sub impulsul meșterilor care în numeroase ateliere monastice decorau manuscrisele cu adevărate capodopere.

În epoca romanică observăm această dezvoltare în toată deplinătatea ei. Sub boltă, la intradosul arcurilor, de partea verticală a zidurilor pictorul își compartimentează compozițiile ca paginile sau bandourile unei cărți. La bolta cu semicupolă, la timpan, în econsoanele dintre arcade el colaborează cu arhitectul și ordonează figurile în funcție de locul pe care-l ocupă. Tehnica ornamentală nu pare să fi suscitată, păstrat și dezvoltat forma: pictura avea în spate o tradiție în timp ce sculptura trebuise să-și creeze procedeele. Dar ordinea simetriilor, chiar dacă rămânea străină de narația frizelor pictate, se regăsea în armonia timpanelor iar stilul pliurilor, încrețite și înfoiate, în evantai, în formă de scoică, în formă de spirală, era un stil ornamental. Printr-un alt caracter mai general pictura romanică este încă în funcție de arhitectură. Ea respectă plinul pereților, nu scobește spațiul în spatele personajelor, îl anulează, fie prin unitatea unui fond sumbru, fie printr-o alternanță de bande decorative iar personajele ele însele sînt plate, compuse dintr-o vastă marchetărie de tonuri uniforme, despărțite printr-o linie regulată și închisă la culoare. Aceste înalte figuri pline de solemnitate par decupate și apoi din nou îmbinate ca frunzele de sticlă pe modelul unui vitraliu. Dar materia din care sînt făcute nu este nici ea foarte diferită de zidul însuși: este ca o tencuială, simplă sau complexă, uneori tempera, pământ colorat diluat în apă, alteori o succesiune de straturi fine care transpar unele de sub altele dînd tonului strălucirea unui glasiu. *Schedula diversarum artium* a călugărului Theofilus¹¹ ne dezvăluie compoziția paletelor, alegerea culorilor, diferitele pentru chip, mîini, haine, pămînt sau copaci și convențiile penelului care subliniază prin linii grafice articularea membrelor și mișcarea cutelor. Prețioasă mărturie despre formulele unei arte, despre rețetele meseriei, dar care nu trebuie să ne facă să ignorăm subtilitatea meșterilor și varietatea tratamentelor.



Viollet-le-Duc remarcă că aceștia nu juxtapun direct două tonuri de aceeași intensitate ci introduc între ele o zonă cu valoare mai potolită pentru a echilibra armonia. Se poate astfel observa că, pe anumite benzi de meandre compuse din repliuri, el crează prin alternarea tonurilor deschise cu tonurile închise un fel de perspectivă tonală care fără să impună iluzia despotică a celei de a treia dimensiuni lasă intactă unitatea zidului. Poate că procede analoge aplicate la policromia sculpturii contribuiau la realizarea unui anumit efect al stilului ornamental.

Am amintit picturile romanice din Catalonia¹² și picturile mozarabe de la San Baudelio¹³ în Castilia. Primele sînt importante prin numărul și vechimea lor precum și prin legăturile cu Apocalipsul lui Beatus și prin acea strălucitoare și grațioasă vioiciune a culorii care într-o epocă foarte veche caracteriza deja manuscrisele de tip vizigot; ele demonstrează importanța decorației pictate (și a policromiei) în arta romanică timpurie; desprinse de pe ziduri, un mare număr dintre ele fac astăzi din Muzeul de la Barcelona centrul unde se poate studia în mod sistematic această mare școală. Celelalte decorau zidurile și tribuna unei capele unde un stil central susținea și ramifica bolta; scene evanghelice de o mare și originală bogăție, influențate de arta franceză, cu uimitoare naturi moarte și figuri care indică autoritatea unui mare stil sînt însoțite cu scene de vînătoare orientale și figuri de animale de o remarcabilă putere sintetică. Dar chiar dacă, datorită amestecului de influențe și aporturilor musulmane, ele țin de arta romanică, totuși printr-unul din aspectele laterale cele mai curioase, ele sînt probabil destul de tîrzii.

Ca și în arhitectură, Franța se remarcă prin diversitatea grupurilor, dar geografia acestora nu este aceeași cu geografia arhitecturii sau a sculpturii¹⁴. Aceste grupuri pot fi împărțite în două regiuni: una care cuprinde mai ales Bur-

gundia și o parte din Auvergne este regiunea picturilor „strălucitoare” pe fond sumbru; cealaltă, care se întinde de la Loara pînă în Languedoc, cuprinzînd provinciile din vest, este cea a picturilor mate pe fond deschis. Această împărțire nu lasă însă să se vadă profunda originalitate a fiecărui mediu. Dacă primul grup pare mai coerent, cel de-al doilea abundă în ateliere dintre cele mai felurite care nu se supun monotoniei unei formule. Pictura se desfășoară aici nu numai în cîteva mari biserici dar adeseori decorează chiar mici biserici parohiale, schituri pierdute în vastul cîmpilor, cripte înguste peste care se răsplinește viața misterioasă a imaginilor. Burgundia avea o practică veche în domeniul acestei arte dovedită de urmele carolingiene recent descoperite în cripta din Auxerre. Cluny cunoștea o decorație pictată de dimensiuni considerabile ca de exemplu acel Cristos în glorie colosal de pe absidă. Pe zidurile micului schit de la Berzé-la-Ville se mai poate încă studia, pe niște frumoase exemple, stilul și tehnica picturii de la Cluny, resursele subtilităților sale și felul în care stilul narativ se combină cu stilul monumental. Cristos în glorie de pe bolta în formă de semicupolă, sfinții care ca pe un lîntou sculptat dar urmînd curba absidelor servesc drept pedestal uman gloriei Domnului, în sfîrșit, scenele dramatice care de o parte și de alta încadrează ansamblul au atît fermitatea imobilității cît și vioiciunea mișcării. Tonul este adeseori bogat și îndrăzneț ca de exemplu purpuriul violaceu. Suprapunerea de straturi de tencuială conform tehnicii grecești, tipul bizantin al anumitor tipuri, cu ovalul alungit, ochii mari și fișci, gura și nasul subțiri și în sfîrșit prezența, în registrul inferior al absidei a mai multor sfinți din hagiografia orientală ca de exemplu Sfîntul Abdon și Sfîntul Senen, precizează curentul de influență care s-a exercitat probabil, fără prejudiciul altor tradiții, asupra atelierelor clunisiene. Această artă nu se limitează la Burgundia

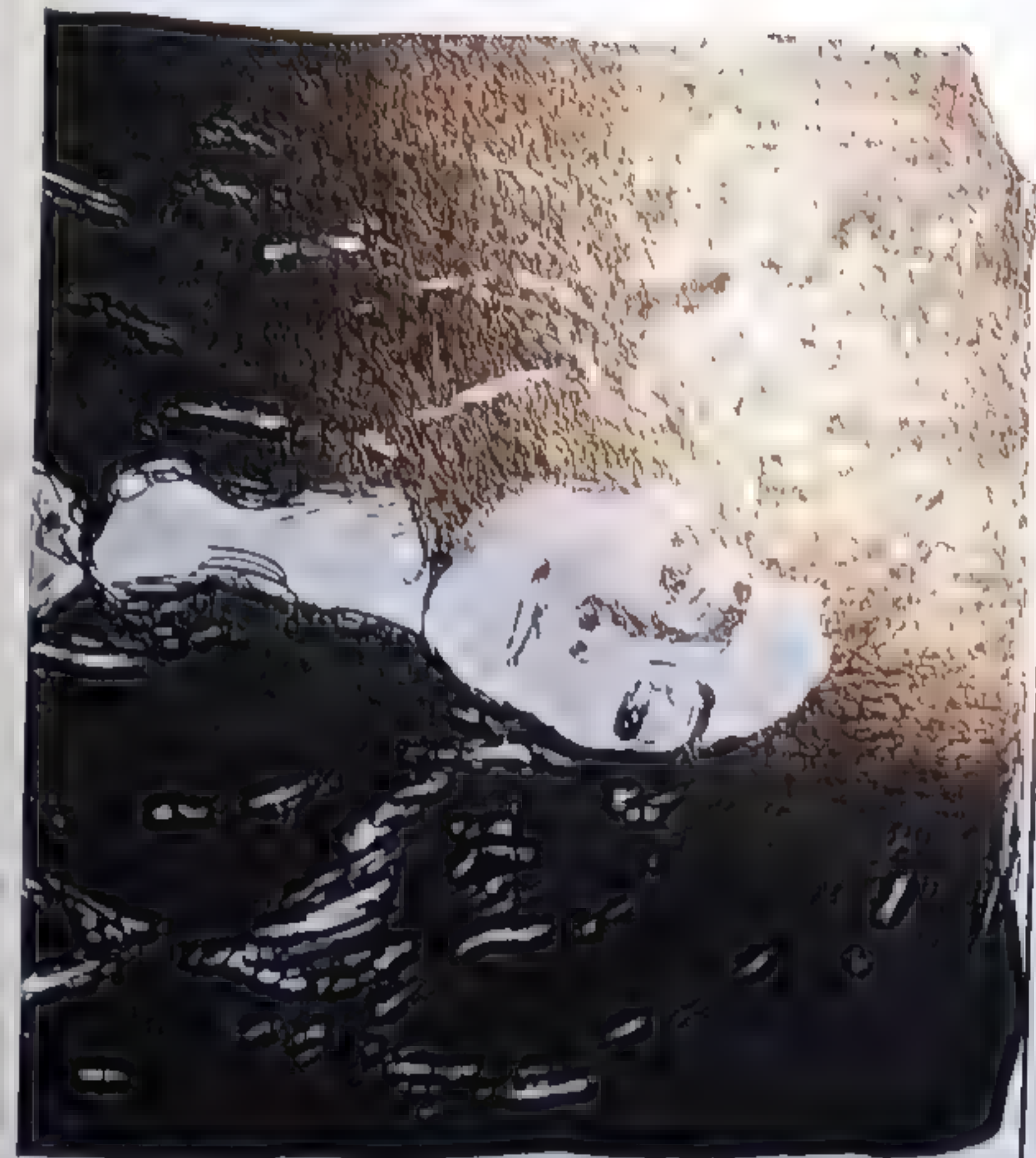


deoarece picturile din Puy și Brioude, obținute printr-o tehnică analogă, ne arată figuri mari și severe proiectându-se pe un cer nocturn. Poate că această artă coborise chiar mai jos, în Dauphiné, la abația Saint-Chef¹⁵.

Picturile din vest utilizează în general tonuri mai deschise. Culorile dominante sînt ocru-galben, ocru-roșu, negru și alb, cu cîteva tușe de cinabru pentru a reda carnea. Verdele apare mai rar. Albastrul este în general rezervat pentru veșmintele lui Cristos. Caracterul mat al tonului se datorează folosirii pămînturilor și practicii temperiei. Adeseori, în spatele figurilor, benzi mari alternate desenează o limită care interzice vederii să părăsească zidul și să caute dincolo de el iluzia unui spațiu scobit. Ansamblul cel mai vast îl găsim la Poitou, cu picturile de la Saint-Savin-sur-Gartempe. Biserica, construită în mai multe etape, după cum o dovedește și diferența dintre stîlpi, în formă de frunză cu patru lobi pe traveele occidentale, monocilindrici în rest, este prevăzută deasupra celei mai mari părți a navei cu o boltă în leagăn continuu fără dublouri, concepută pentru a primi decorația pictată. Biblia se desfășoară aici cu o măreție familiară în compartimente care se succed de o parte și de alta a liniei cheilor. Dumnezeu creînd lumea aruncă cu un gest al minii astrele pe cer; viața contemporană, cu faptele sale eterne de muncă și de luptă dobîndește o măreție etică în diferitele episoade ale Facerii, Treierii Mării Roșii, Construirii Turnului Babel. Cele două picturi cu Cristos în slavă, Fecioara de deasupra golului de ușa de la intrare, scenele apocaliptice de pe portile, episoadele din viața sfinților din criptă completează acest ciclu extraordinar. Numeroase sînt bisericile din aceeași regiune care sînt împodobite și ele cu picturi — chiar la Poitiers, de exemplu, Templul Saint-Jean, a cărui decorație aparține mai multor epoci și care ne arată figuri cu pieptoare încrucișate, într-o mișcare de dans ca în plastica din Langue-

doc. Stilul picturii romanice se prelungește aici dincolo de limitele sale cronologice: Fecioara din Montmorillon, cu căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina, datează probabil din secolul al XIII-lea. Fenomen constant, analog aceluia care în aceeași epocă păstrează stilul romanic pe emailurile din Limoges și în unele tipuri ale sculpturii în fildeș, Fecioara în glorie, de exemplu, ca și cum imaginea lui Dumnezeu, în pictură și în artele prețioase, ar avea fixitatea unei peceti.

Dar intensitatea sentimentului dramatic reînnoiește formele în anumite episoade în care viața umană acționează cu violență. În Berry, biserica din Vicq, cu personajele sale cu tunici rigide și mișcătoare totodată, compuse dintr-un evantai de pliuri lungi și conice pe care le deplasează mersul și gestul, în valea riului Loir, bisericile de la Montoire Artins, Ponce, Saint-Jacques des Guerets și multe alte biserici din regiunile învecinate demonstrează vigoarea cu care abordează acest stil viața formelor, punînd stăpînire pe ea și conferindu-i în funcție de specificul local o extraordinară personalitate. Un ansamblu recent descoperit, acela al criptei din Tavant¹⁶ lângă Ile-Bouchard, în Indre-et-Loire, ne demonstrează poate în modul cel mai categoric forța de inspirație care departe de a servi literalității unei formule reînnoiește o artă pe teme și cu aporturi vechi. Ca acea Iona de la Saint-Savin, care, cu brațele întinse și corpul drept, ocupă cu autoritate ecoansonul pe care sînt înfățișate anumite figuri, atlanti, oranți, purtători de lampadare, pictate între arcadele de jos, sînt oarecum interpreții, slujitorii arhitecturii. Ele poartă tunică scurtă și pantaloni strîmți ca în miniaturile carolingiene. Altele, îmbrăcate cu un fast oriental, sînt de asemenea desenate cu o libertate și mai capricioasă, amintind de acele ființe, cludate, jumătate umane, jumătate ornamentale, pe care le găsim în impletiturile ornamentelor încolăcite irlandeze. O femeie, străpunsă de o lance dintr-o parte în



Cassino (Vita S. Benedicti, Vat. lat. 1202) cit și cu picturile bisericii San Clement, a celor din Anagni și Tivoli. Frumoasa calitate lineară se regăsește la un alt grup de Biblii, B. di Santa-Cecilia din Trastevere (Vat. cod. barb. lat. 587), B. di Santa Maria della Rotonda (Vat. lat. 1258) etc., care evoluează spre o execuție mai plastică, dominantă în frescele bisericii San-Giovanni-Puorta-Latina (către 1191).

⁵ Morgan Library, M. 737. Cf. ibid. M. 492, evangheliar latin din Italia de Nord.

⁶ Vezi E. Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux d'Exultet*, Paris, 1909. * Cel mai bun studiu este în prezent cel al lui M. Avery, *The Exultet-Rolls of South Italy*, Oxford, 1936.

⁷ Miniatura engleză a constituit recent obiectul a numeroase studii de mare însemnătate. Vezi mai ales: F. Wormald, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, Londra, 1952; *Decorative Initials in the English Manuscripts From 900 to 1100*, Archaeologia, 1945; *The Survival of Anglo-Saxon Illumination after the Norman Conquest*, Proceedings of the British Academy, 1944; *The Development of English Illumination in the Twelfth Century*, Journal of the British Archaeological Association, 1943; și T.S.R. Boase, *English Art 1100—1216*, Oxford, 1953.

⁸ Vezi G. Micheli, *Recherches sur les manuscrits irlandais décorés de Saint-Gall et de Reichenau*, Revue archéologique, 1936. * *L'Enluminure du Haut Moyen Age et les influences irlandaises*, Bruxelles, 1939.

⁹ Evangheliare latine de la Thorney Abbey (Morgen 703) și New Minster (M. 709). Capodopera școlii de la Weingarten este Miselul lui Berthold (începutul secolului al XIII-lea, M. 710).

¹⁰ Vezi T. Sauvel, *Les Manuscrits Limousins, Essai sur les liens qui les unissent à la sculpture monumentale, aux émaux et aux vitraux*, Bulletin monumental, 1950.

¹¹ Publicată de Comte de Lescapier, Paris, 1845. Vezi E. Berger, *Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, München, 1897, vol. III; W. Theobald, *Technik des Kunsthandwerks im Zehnten Jahrhundert, Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium...*, Berlin, 1935; D. V. Thompson, *The Schedula of Theophilus Presbyter*, Speculum, 1932, și *The materials of mediaeval painting*, Londra, 1936; E. Mâle, *La peinture murale en France*, in *Histoire de l'art* a lui André Michel, vol. I, partea a II-a. Analiza picturii „în maniera grecească” a fost făcută într-o manieră exhaustivă de F. Mercier în studiul său *La Peinture clunysienne*, Paris, 1932.

¹² În afară de lucrările lui Gudiol, vezi Folch; Torres, *Catalogue de la section romane du musée de Barcelone*, B.,

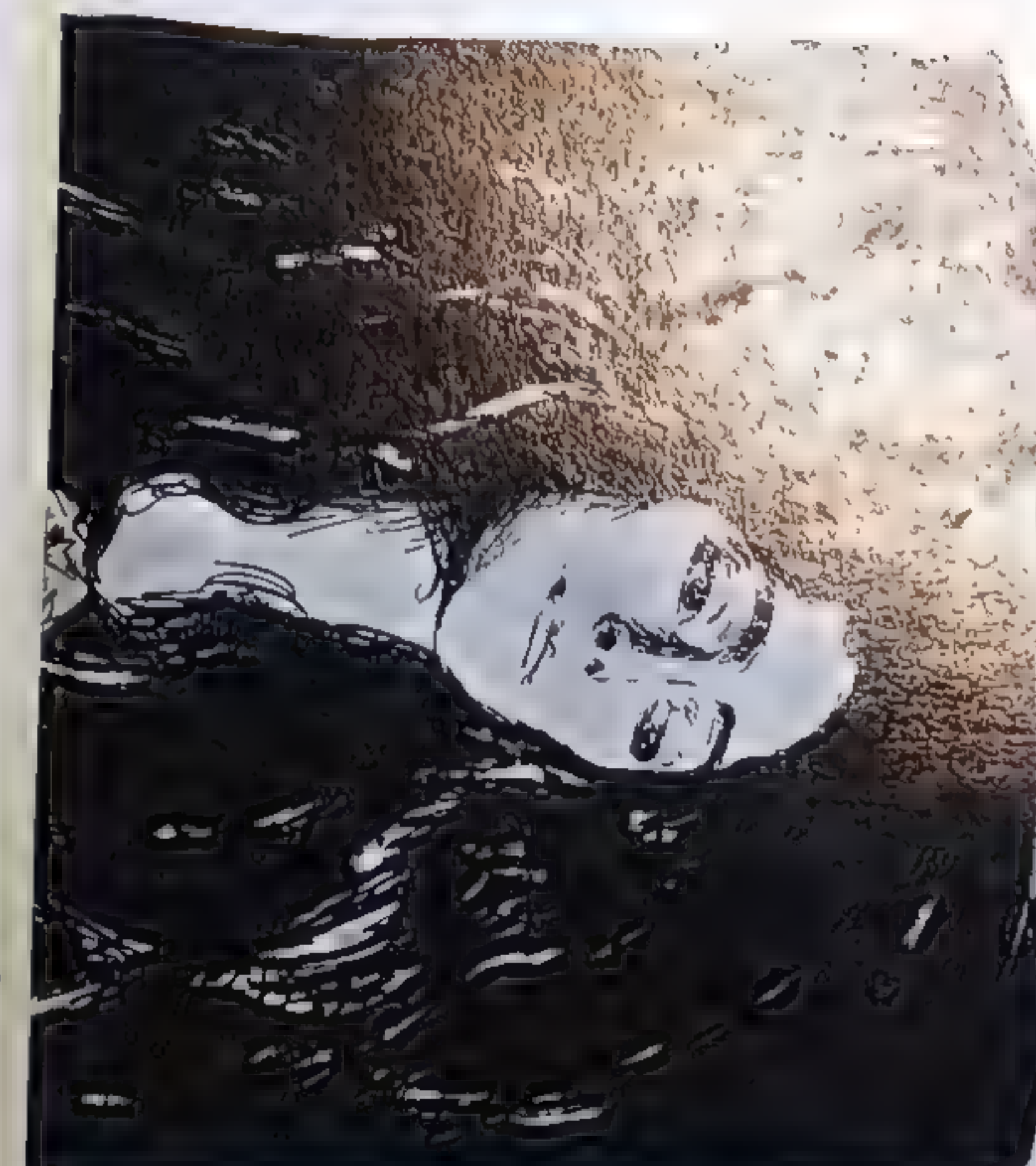
1926, și Puig i Cadafalch, *op. cit.*, p. 147. Decoratia cea mai simplă imită un apareiaj de piatră de talie. Pe absidă sînt înfățișate fie Pantocratorul, înconjurat de serafimi și de simboluri din Evanghelie (Sant Miquel din Augulastres, Sant Climent din Tahull, Esterri din Cardos), fie Fecioara înconjurată de arhangheli (Santa Maria din Tahull, Santa Maria din Aven). La biserica Sant-Martin din Foullar, în Cerdania, ansamblul este mai complet: la boltă, Dumnezeu printre ingeri și simbolurile Evangheliștilor; pe zidul din fund, Fecioara în rugăciune; dedesubt, pe două registre suprapuse, cei douăzeci și patru de Bătrini ai Apocalipsului, Bunavestire și Închinarea Magilor. Uneori pictura se desfășoară în toată biserica (Sant Clement și Santa Maria din Tabull) și chiar, în alte regiuni ale primei arte romanice, în exteriorul ei (Lombardia, Elveția, și, mai tîrziu, Moldova). Prima artă romanică este o artă de colorisți. Mobilierul liturgic — antependia, padele, ciboria —, podeaua, covoarele, tapiseriile contribuie și ele la efectul ansamblului. * Cu privire la pictura spanioară în timpul perioadei romanice, de adăugat C. L. Kuhn, *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Cambridge, S.U.A., 1930; C. R. Port, *History of Spanish Painting*, vol. I, Cambridge, S.U.A., 1930, și mai recent, W. W. S. Cook & J. Gudiol Ricart, *Pintura e Imageria románica* (Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid, 1950).

¹³ Publicate de W. S. Cook, *Art Bulletin*, vol. VII, 1 1930.

¹⁴ H. Focillon și-a expus punctele sale de vedere cu privire la pictura murală romanică din Franța în *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1933. Mai tîrziu, C. P. Duprat, *Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1942 și 1943—1944; P. H. Michel, *Romanesque Wall Paintings in France*, Londra și New York, 1950; P. Deschamps și M. Thibout, *La peinture murale en France, le Haut Moyen Age et l'époque romane*, Paris, 1951. Cu privire la pictura murală engleză vezi E. W. Tristram, *English Mediaeval Wall Painting, I. The Twelfth Century*, Londra, 1944; și A. Baker, *Lewes Priory and the Early Group of Wall Paintings in Sussex*, Walpole Society, 1942—1943 (publicată în 1946).

¹⁵ P. Deschamps & M. Thibout, *op. cit.*, pp. 49—52, platează Saint-Chef înaintea grupului de la Cluny și îl leagă direct de Monte-Cassino.

¹⁶ Publicat de Melville Webber, *The Frescoes of Tavant*, Art Studies, 1925. * De adăugat H. Moyrand, *Les Fresques de l'église de Tavant*, Tours, 1938; și P. H. Michel, *Les Fresques de Tavant*, Paris, 1944. Cu privire la biserica Saint-Savin, I. Yoshikawa, *L'Apocalypse de Saint-Savin*, Paris, 1939; G. Gaillard, *Les Fresques de Saint-Savin*, Paris, 1944; P. Deschamps, M. Thibout & A. Grabar, *Observations sur les Fresques de Saint-Savin*, Cahiers Archéologiques, 1949.



BIBLIOGRAFIE

vol. I

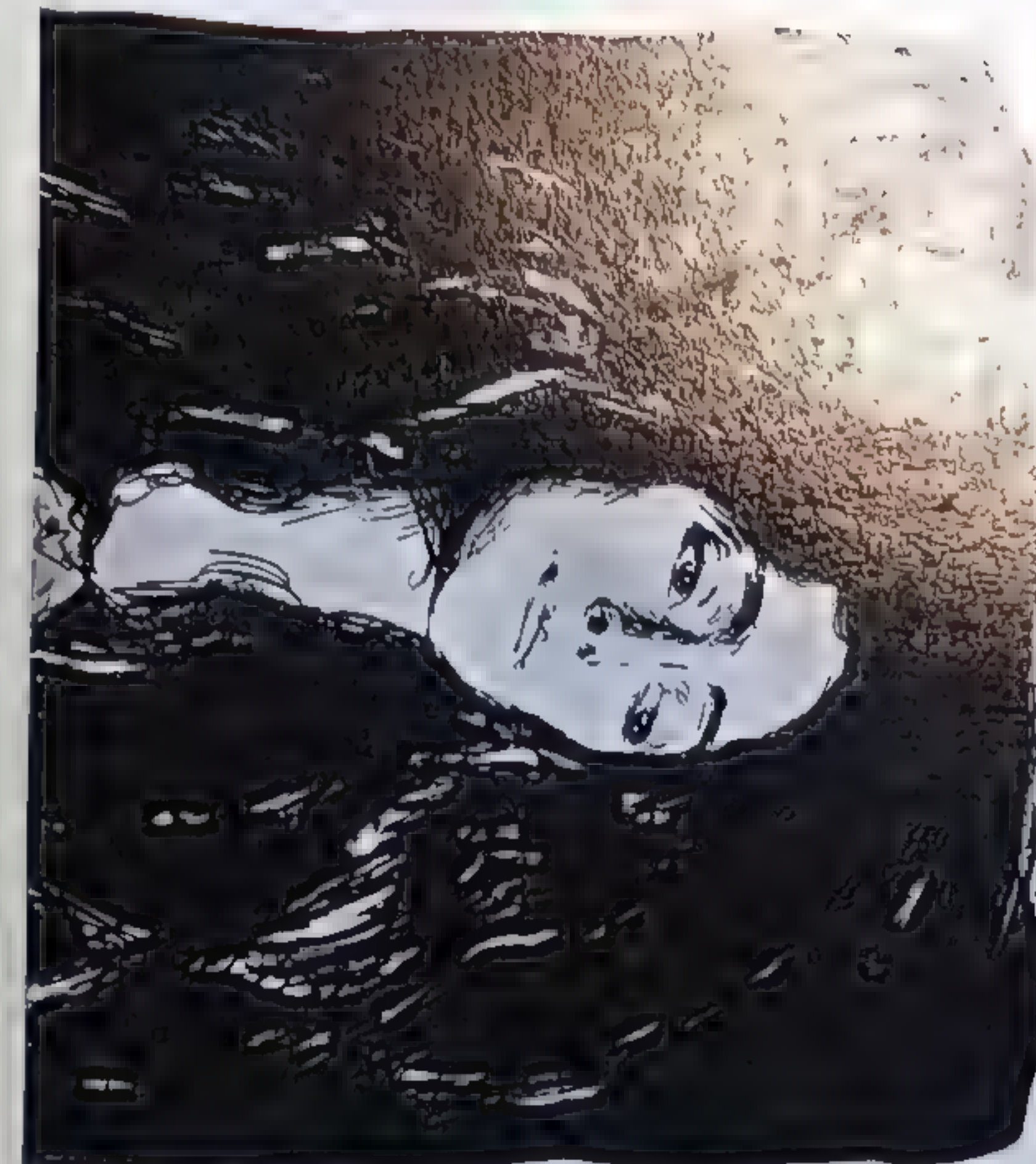
Introducere

Lucrări generale.

Répertoire d'art et d'archéologie, publicat sub conducerea lui M. Aubert, Paris, 1911 și în cont.; J. Calmette, R. Grousset et J.-J. Gruber, *Atlas historique*, II, *Le moyen âge*, Paris, 1936; L. Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre 1887—1891*, 3 vol., Paris, 1899—1903; *Histoire de l'art*, publicată sub conducerea lui André Michel, vol. I—III, Paris, 1905 și în cont. *Histoire universelle de l'art*, publicată sub conducerea lui M. Aubert, vol. I, Paris, 1932; R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Berlin, 1933; H. Pirenne, G. Cohen, H. Focillon, *La civilisation occidentale au moyen âge*, Paris, 1934; L. Réau, *L'art primitif, l'art médiéval (Histoire universelle des Arts, vol. II)*, Paris, 1934; L. Bréhier, *L'art chrétien*, ed. a II-a, Paris, 1928; Dehio et Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2, vol., 5 culegeri de planșe, Stuttgart, 1901; A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, 2 vol., Paris, 1899; F. Benoît, *L'architecture, l'Occident médiéval*, 2 vol., Paris, 1933—1934; Dom Leclercq, Dom Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907—1933; Dom Cottineau, *Répertoire des abbayes et prieurés de l'ordre de saint Benoît*, Mâcon, în curs de publicare; Dom Berlière, *L'ordre monastique des origines au XIII^e siècle*, ed. a II-a, Maredsous, 1921; S. Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1905—1922; E. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926; Künste,

ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg-in-Breisgau, 1928; R. van Marle, *L'iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance*, 2 vol., Haga, 1932; Ch. V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris, 1911; E. Gilson, *La philosophie au moyen âge*, 2 vol., Paris, 1922.

Lacuyrie și Vidier, *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France*, Paris, 1904—1914; A. de Caumont, *Abécédairé d'archéologie française*, Caen, 1850 și 1870; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vol., Paris, 1867—1873; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, noua ediție, 4 vol., Paris, 1919 și în cont. J. Brutsis, *Précis d'archéologie du moyen âge*, Paris, 1908; *Les églises de France, répertoire historique et archéologique*, sub conducerea lui M. Aubert și J. Verrier, Paris, 1932 și în cont.; V. Mortet și P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, XI^e—XIII^e siècles*, 2 vol., Paris, 1911—1929; R. Schneider, *L'art français, Moyen âge, Renaissance*, Paris, 1922; L. Réau și G. Cohen, *L'art du moyen âge et la civilisation française*, Paris, 1935; P. Vitry și G. Brière, *Documents de sculpture française du moyen âge*, Paris, 1904; P. Vitry, *La sculpture du moyen âge au musée du Louvre*, Paris, 1934. — A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. I—VII, Milano, 1901 și în cont.; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I. *Il medio evo*, Torino, 1927; D'Ancona, Cattaneo și Wittgens, *L'arte italiana*, I. *Dalle origini alla fine del Trecento*; II. *Il Rinascimento*, Firenze, 2 vol., 1931; R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 15 vol., Haga, 1923—1934. — V. Lamperez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, ed. a II-a, 3 vol., Madrid, 1930, și *Arquitectura civil española en España*, Barcelona, 1928; A. L. Mayer, *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, München, 1922, și *Geschichte der spanischen Malerei*, ed. a II-a, Leipzig, 1922; G. Rouchès, *La peinture espagnole, le moyen âge*, Paris, 1932; Tatlock, Tyler, etc., *Spanish Art*, Burlington Magazine Monographs, II, Londra, 1927. — *Germania sacra*, sub conducerea lui E. Beitz, F. Lohmann și A. Wrede, Augsburg, Köln și Viena, în curs de publicare; Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, I și II, Berlin, 1923—1927, și *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*,



5 vol., Berlin, 1920—1928; A. Stange, *Die Entwicklung der deutschen Plastik im Mittelalter*, München, 1923; C. Glaser, *Die alt-deutsche Malerei*, München, 1924, trad. fr., Bruxelles și Paris, 1931. — F. Bond, *English Church Architecture*, Londra, 1913; E. F. Prior, *Mediaeval architecture in England*, Cambridge, 1922; A. H. Thompson, *The cathedral churches in England*, Londra, 1925; E. F. Prior și A. Gardner, *An account of mediaeval figure-sculpture in England*, Londra, 1912; A. Gardner, *A handbook of English mediaeval sculpture*, Cambridge și New York, 1934. — P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, München, 1923; F.-A.-J. Vermeulen, *Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst*, 3 vol., Haga, 1922—1929; Max J. Friedlaender, *Die Altniederländische Malerei*, I—VI, Berlin, 1924—1929.

* C. R. Morey, *Mediaeval Art*, New York, 1942; P. Lavedan, *Histoire de l'Art, II, Moyen âge et temps moderne*, Paris, ed. a II-a, 1950; N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1943 (nb. reed.); J. Harvey, *The Gothic World, 1100—1600*, Londra, 1950; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, 1955—59; J. Evans, *Art in Mediaeval France*, Londra, 1948; M. Aubert, *La Sculpture française au moyen âge*, Paris, 1947; L. Grodecki, *Ivoires français*, Paris, 1947; J. Porcher, *L'enluminure française*, Paris, 1959; A. Chastel, *L'art italien*, 2 vol., Paris, 1956; E. Lavagnino, *Storia dell'arte medioevale italiana*, Torino, 1936; M. Kirchmayr, *L'architettura italiana, I, Dalle origini al secolo XIV*, Torino, 1958; G. Hermanin, *L'arte in Roma del secolo VIII al XIV*, Bologna, 1945; *Ars-Hispaniae, Historia universal del arte hispánico*, vol. II—IX, Madrid, 1947 și în cont.; H. Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart (Propyläen Kunstgeschichte)* Berlin, 1942; E. Gall, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*, München, 1956; J. Gantner, *Die Kunstgeschichte der Schweiz*, vol. I și II, Frauenfeld, 1936, și Basel, 1948; ed. fr. revăzută, a vol. I: *Histoire de l'art en Suisse, I*, Neuchâtel, 1941; J. Kvet și H. Swarzenski, *Czechoslovakia: Romanesque and Gothic Illuminated Manuscripts*, Greenwich, U.S.A., 1959; O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 2 vol., München, 1955 și în cont.; L. Salzman, *Building in England down to 1540*, Oxford, 1952; T.S.R. Boase, ed., *The Oxford History of English Art*, vol. II—V,

Oxford, 1949—1957; G. F. Webb, *Architecture in Britain: The Middle Ages (Pelican History of Art)*, Harmondsworth, 1956; L. Stone, *Sculpture in Britain: The Middle Ages* (aceeași colecție), 1955; M. Rickert, *Painting in Britain: The Middle Ages* (aceeași colecție), 1955; S. Leurs, edit., *Geschiedenis van de vlaamsche kunst*, 2 vol., Anvers, 1937—39; E. H. Ter Kuile, *De Bouwkunst van de middeleeuwen*, Amsterdam, 1948.

CARTEA INTII

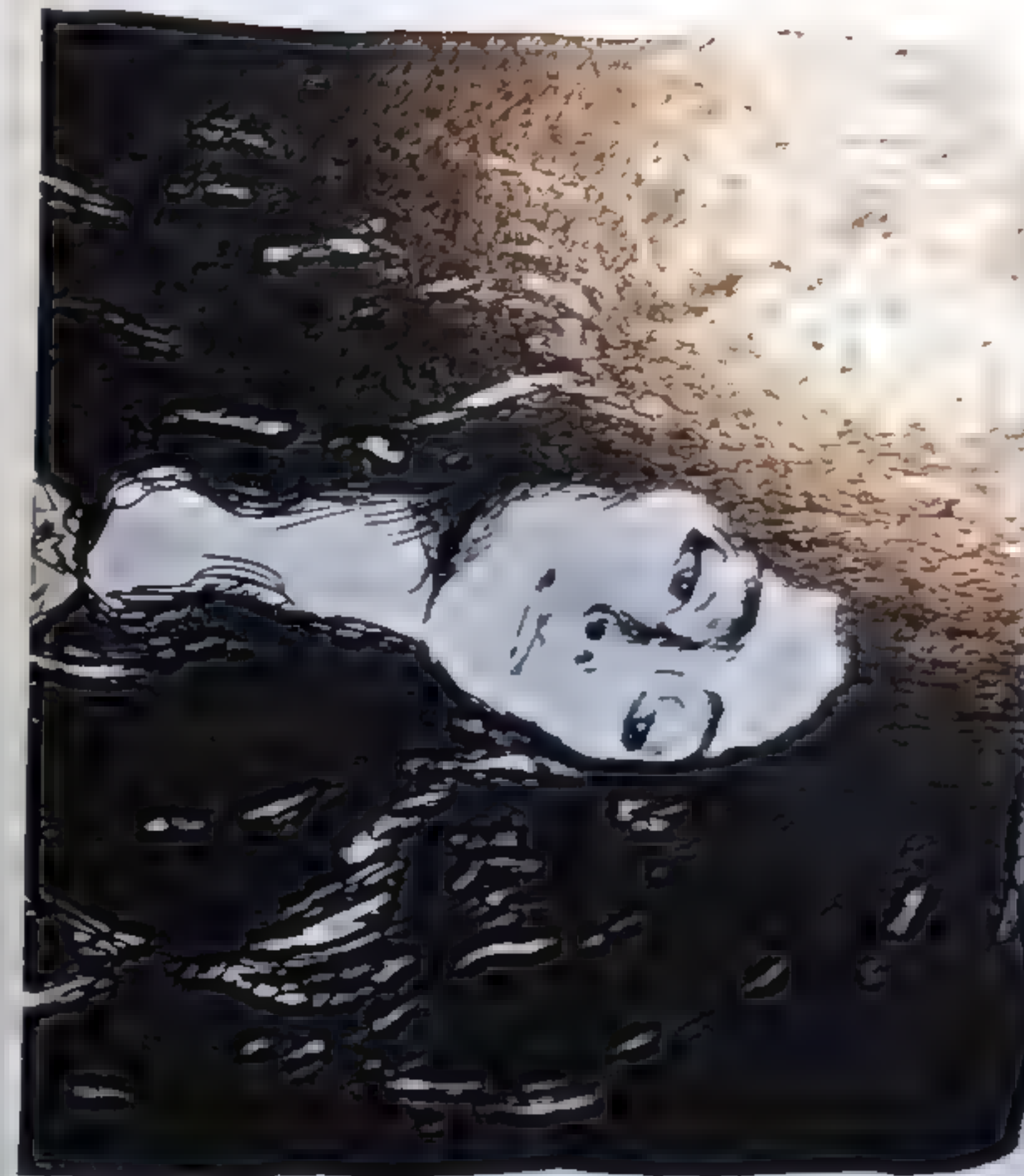
Capitolul I. Marile experiențe. Secolul al XI-lea.

Lucrări generale.

L. Halphen, *Les Barbares*, Paris, 1928; L. Bréhier, *L'art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, 1930; E. Mâle, *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris, 1917. — Arta barbarilor și influențe orientale: Strzowski, *Altaï, Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917; Rostovtsev, *Iranians and Greeks in South Russia*, Londra, 1923; *The Animal style in South Russia and China: Princeton monographs*, 1929; G. Borovka, *Scythian Art*, Londra, 1928; B. Salin, *Die altgermanische Tierornamentik*, Stockholm, 1904; N. Aberg, *Nordische Ornamentik*, Leipzig, 1931; Barrière-Flavy, *Les industries des peuples de la Gaule*, Paris, 1901; Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, vol. IV, *Orfèvrerie*, Paris, 1900; L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge*, *Byzantinische Zeitschrift*, 1903; J. Ebersolt, *Orient et Occident*, 2 vol., Paris, 1928. *E. Knögel, *Schriftquellen zur Geschichte der Kunst der Merowingerzeit*, Darmstadt, 1936; E. Salin, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, 4 vol., Paris, 1950—1959; R. L. S. Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship-Burial*, *Proceedings of the Suffolk Institute of Archaeology*, XXV, 1, 1949, pp. 1—78.

Monumentele dintre secolul al VI-lea și secolul al VIII-lea

Leblant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886; E. Michon, *Les sarcophages chrétiens dits de l'école d'Aquitaine*, *Mélanges Schlumberger*, 1924; Réthoré, *Les cryptes de Jouarre*, Paris, 1889; Reymond, *La chapelle Saint-Laurent à Grenoble*, *Bulletin archéologique*, 1893; R. P. Delacroix, *Etude sommaire du baptistère de Poitiers*, Poitiers,



1934; L. Schmitt, *Der Monique minorense von Trier*, *Mitteilungen der Familie des Landes de Cönnern*, 1930; J. Hubert, *Les églises romanes*, Paris, 1933; *L'architecture romane de nos jours* (pt. 1), Paris, 1932; P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nella Lombardia settentrionale*, Milano, 1942; T. D. Kendrick, *Anglo-Saxon Art to A. D. 900*, Londra, 1938; F. Henry, *Irish Art to the Early Christian Period*, Londra, 1940.

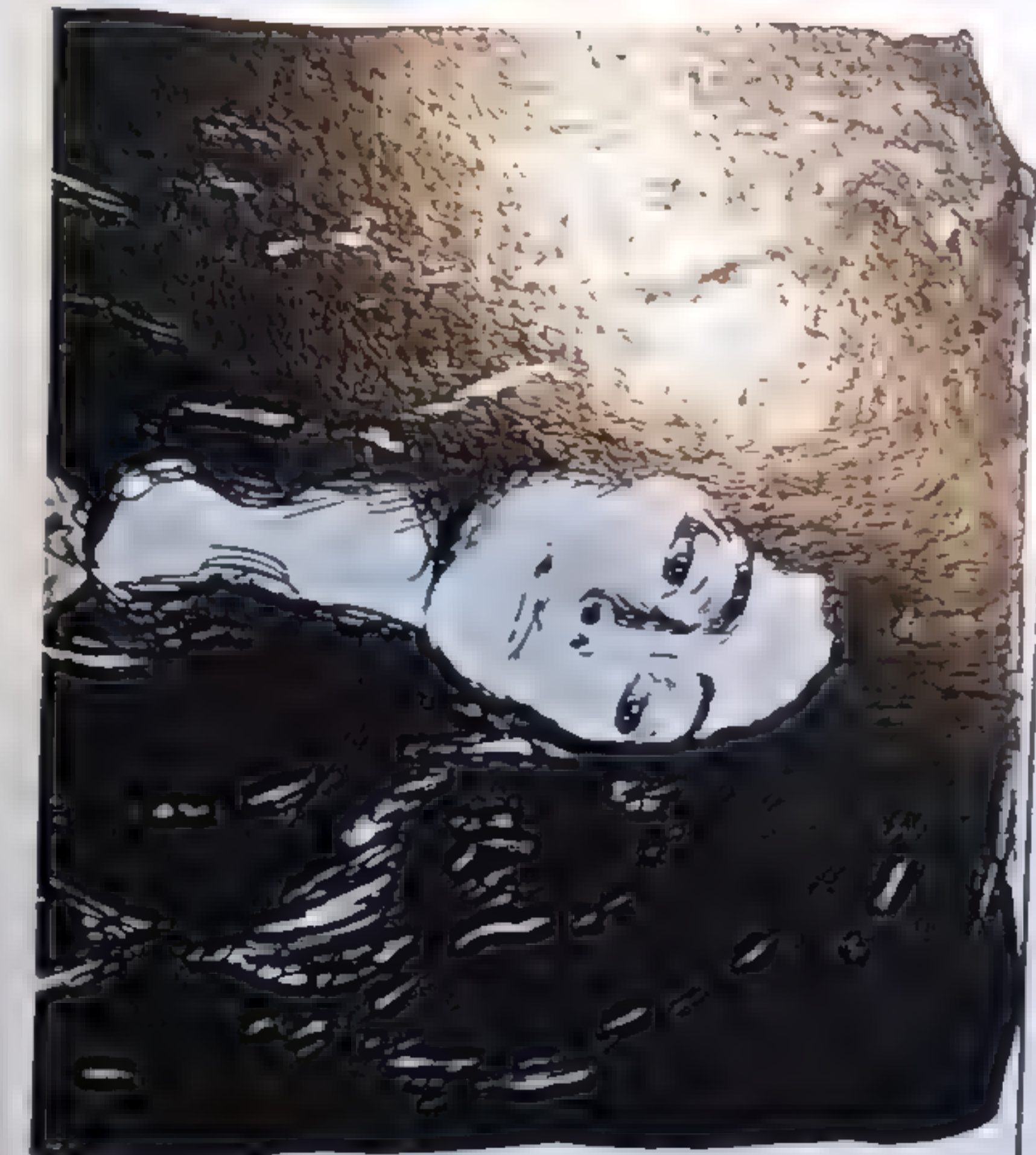
Art romain

A. Kienast, *L'empire carolingien, ses origines et ses transformations*, Paris, 1902; Strykowski, *Der Dom zu Laufen und seine Entwicklung*, Leipzig, 1904; M. Aubert, *Les églises*, Congrès archéologique de France, Rhénanie, 1922; E. Jeanneret-Audra, *L'église carolingienne de Germigny-des-Près*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1923; W. Bruns, *Carolingian Minster in West*, 1912; *Die Kirche des Abtes Corvey*, Paderborn, 1929; L. Eschler, *L'origine des églises à chapelles rayonnantes et la liturgie*, La vie et les arts liturgiques, 1921; De Baudard, *Peintures et ornements des manoirs*, *La Bible de Charles le Chauve*, Paris, 1883; A. Boissier, *La miniature carolingienne, son origine, son développement*, Paris, 1913; Leitzsch, *Geschichte der karolingischen Malerei*, 1894; A. K. Porter, *The tomb of Hincmar and Carolingian sculpture in France*, *Burlington Magazine*, 1927; Jacqueline Seligmann, *L'orfèvrerie carolingienne, son évolution*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1923; Roger Hübsch, *Carolingian art, a study of early medieval painting and sculpture in Western Europe*, Londra, 1935; K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200*, *Princeton History of Art*, Princeton, 1930; R. Kohn, *Carolingian Art*, *Journal of Early Christian Architecture*, Art Bulletin, XXIV, 1942, pp. 1-38, et *Introduction to the History of Medieval Architecture*, *Journal of the Warrent and Carroll Institute*, V, 1942, pp. 1-38; S. McK. Crow, *L'abbaye Royale de Saint-Denis*, Paris, 1934; B. Tarascio, P. B. Hume et H. Schliker, *Art roman, une introduction*, *Art sagado, Art sacral*, *Art Historico*, IX, Madrid, 1947; E. Lehmann, *Der fröhe romanische Kirchenbau im Raum des Rheinlandes*, 233

1930, Berlin, 1938, ed. 2 II-a, 1949; H. E. Kubach et A. Verbeke, *Die romanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa*, *Literaturbericht, Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIV, 1951, pp. 124-148, et XVIII, 1955, pp. 157-198; A. Graber et C. Nordenfalk, *Le haut moyen âge* (Skript: Les grands siècles de la peinture), Geneva, 1957; A. Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin, 1930; W. R. W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen*, I. *Die Schule von Tours*, 2 vol., Berlin, 1932-1934; II. *Die Hofscheule Karls des Grossen*, 2 vol., 1958; III. *Die Gruppe des Kronungsevangeliars*, *Metzer Handschriften*, 2 vol., 1960.

Art în secolul al XI-lea. Primele forme ale artei române.

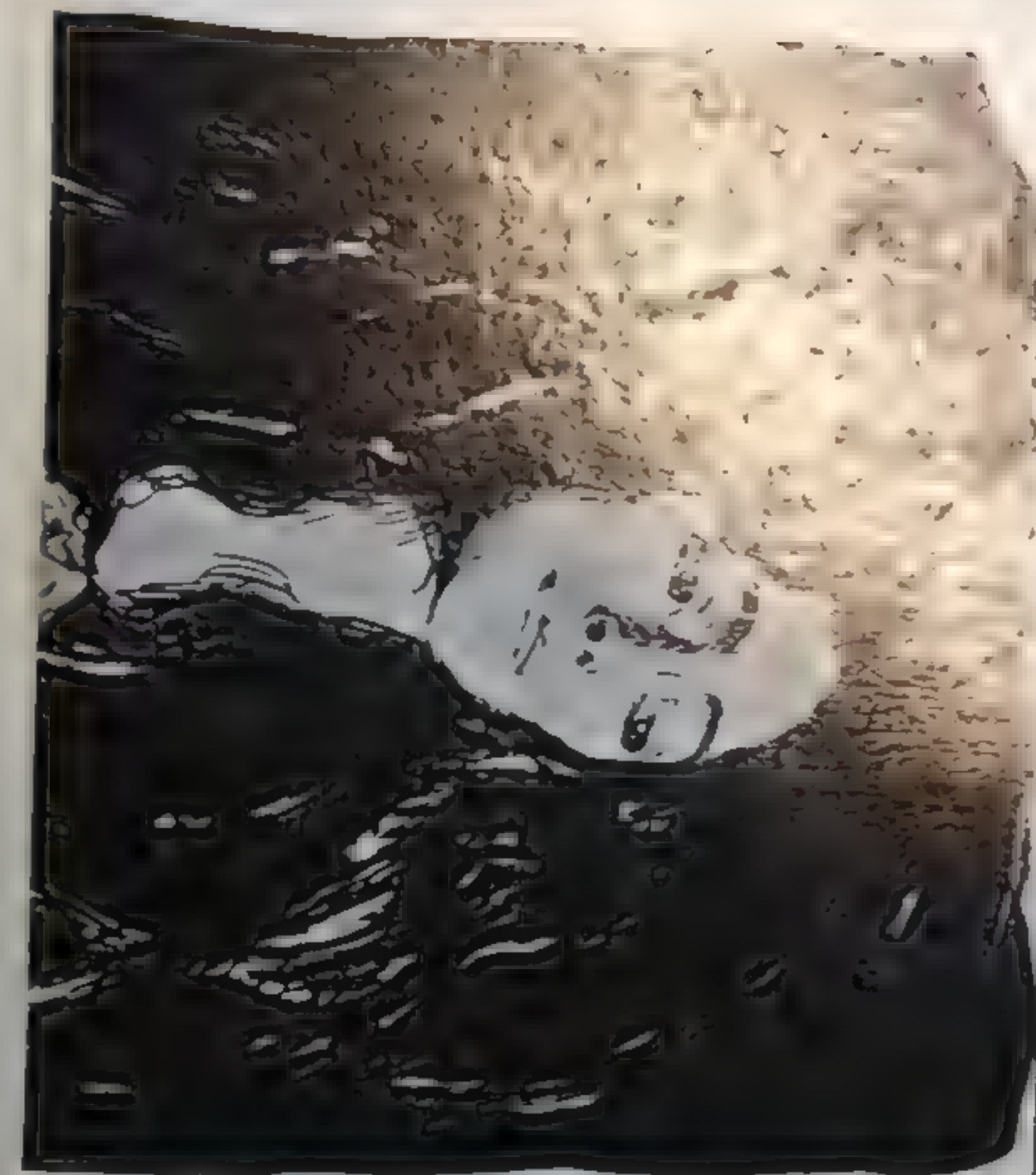
Rivora, *Le origini dell'architettura lombarda*, Roma, I, 1901; II, 1907; De Truchis, studi in Congrès archéologiques de France, Avallon, 1907, Avignon, 1909; Puig i Cadafalch, *L'aire géographique de l'architecture lombarde à la fin du XI^e s.*, Actes du X^e Congrès international d'histoire de l'art, Roma, 1912; *Le premier art roman*, Paris, 1923; *La geografia i els orogens del primer art romanic*, Mémoires de l'Institut d'études catalanes, III, Barcelona, 1930, trad. fr., Paris, 1935; F. Deshoulières, *L'architecture en Catalogne du IX^e au XII^e siècle*, Bulletin monumental, 1925; P. Verzone, *L'architettura romanica nel Novarese*, Novara, 1935; Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919; W. M. Whitcomb, *Tres iglesias del siglo XI en la provincia de Burgos*, Madrid, 1933; A. W. Clapham, *English romanque architecture before the Conquest*, Oxford, 1930; F. Deshoulières, *Au début de l'art roman, Les églises du XI^e siècle en France*, Paris, 1929, et *Éléments datés de l'art roman en France*, Paris, 1936; J. Virey, *L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Mâcon*, Paris, 1892; M. Allouard, *Saint-Philbert de Tournai*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928; P. Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1925; E. Arslan, *L'architettura romanica milanese*, in Storia di Milano, III, Milano, 1954, p. 397 et suiv., et *L'architettura romanica veronese*, Verona, 1939; E. Olivero, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'Archidocesi di Torino*, Torino, 1941; D. Thümmler, *Die*



Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien, Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte, III, 1939, pp. 141—226; M. Gómez Moreno, *Arte califal hispano-arabe, Arte mozárabe* (Art Hispaniae, III), Madrid, 1951; G. Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident*, Paris, 1954; J. Gudiol Ricart, și J. A. Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas* (Art Hispaniae V), Madrid, 1948; H. Jantzen, *Ottomische Kunst*, München, 1947; F. J. Tschan, *St. Bernard of Hildesheim*, 3 vol., Notre-Dame, Indiana, 1942—1952; L. Grodecki, *À seuil de l'art roman, L'architecture ottonienne*, Paris, 1958; L. Lemaire, *De Romaanse Bouwkunst in de Nederlanden* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie..., Klasse der schone Kunsten, 6), Bruxelles, 1952; M. D. Orlitz, *De Romaanse Kerkelijke Bouwkunst* (De Schied van ons Land, Amsterdam, 1949; J. Bénéteau, *L'architecture en Orient et en Occident*, Paris, 1941; C. P. L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1000, *Journal des monuments de la Touraine*, de 1941 et de 1942, Paris, 1949; J. Valléry Radier, G. de Metz, V. Lantier, *Saint-Philbert de Toussais*, Paris, 1950; M. Trousseau, *La cathédrale de Clermont du IX^e au XII^e siècle*, Cahier Archéologique, XI, 1950, pp. 199—247; L. Lantier, *Saint-Philbert de Toussais et les églises de l'art roman*, *Bulletin monumental*, CVII, 1949, pp. 7—54; L. Lantier, *Saint-Philbert de Toussais de l'art roman*, *ibid.*, CXV, 1957, pp. 189—201; G. Lantier, *La cathédrale de Rouen dans la cité romaine de la Normandie ducal* (Cahiers de Notre-Dame de Rouen), Rouen, 1956; și *L'abbaye de Jumièges, plans et documents*, Rouen, 1954; J. Taralon, *Jumièges*, Paris, 1955; H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Chicago și Londra, 1954; T. D. Kendrick, *Late Saxon and Viking Art*, Londra, 1949; H. Focillon, *Recherches récentes sur la sculpture en France au XI^e siècle*, *Bulletin monumental*, XCVII, 1938, pp. 49—72; L. Grodecki, *Les débuts de la sculpture romane en Normandie: Bernay*, *ibid.*, CXII, 1950, pp. 7—67, și *La sculpture du XI^e siècle en France, état des questions*, *L'information d'Histoire de l'Art*, III, 1955, pp. 95—112; A. U. Pope, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, 6 vol., Oxford, 1935—39; A. Godard, *Voies iraniennes, Athâr e Irân*, IV, 1949, pp. 201—238.

Capitolul II. Biserica romanică

J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. II, Paris, 1886; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, ed. a II-a, Paris, 1929; C. Martin, *L'art roman en France*, Paris, 1909; M. Aubert, *L'art français à l'époque romane*, 3 vol., Paris, 1930—1933; Valléry, 1950; *Églises romanes, filiations et échanges d'influences*, Paris, 1931; C. Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, Dijon, 1928; I. M. ... et ... Paris, 1932; H. Nevoil, *L'architecture romane du Midi de la France*, 3 vol., Paris, 1873; Labande, *Études d'histoire et d'archéologie romanes, Provence et Bas-Languedoc*, Paris, 1902; W. Rabaud, Arles, Paris, 1932; M. și C. Dickson, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Chalon (Cluny et sa région)*, Mâcon, 1935; A. de Rochemonteix, *Les églises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris, 1902; N. Thiolliez, *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*, Le Puy, 1902; A. Fikri, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris, 1934; Dehédun, *Les églises romanes du Berry*, *Bulletin monumental*, 1909 și 1922; R. Courlet, *L'art roman en Berry*, Paris, 1932; J. A. Batais, *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux, 1912; R. Rey, *La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupes d'Arcatais*, Paris, 1928; C. Enlart, *Les églises à coupes d'Arcatais et de l'Anjou*, Gazette des Beaux-Arts, 1926; J. George și Guérin, *Les églises romanes de l'ancien diocèse d'Angoulême*, Paris, 1928; Abbé Blat, *La France, les églises romanes du Sud-Ouest*, *Bulletin monumental*, 1913; Ruprich-Robert, *L'architecture normande aux XI^e et XII^e siècles*, 2 vol., Paris, 1884; G. Huard, *L'art en Normandie*, Paris, 1928; C. Enlart, *Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région poudré*, Paris, 1895; E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI^e et au XII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1894—1898; G. Durand, *Églises romanes de l'Anjou*, Paris, 1903; F. Bert, *L'art dans l'Anjou romane*, Paris, 1904; A. K. Porter, *Norman architecture*, 3 vol., New-Haven, 1918; C. Enlart, *L'art roman en Italie*, Paris, 1923; C. Ricci, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart, 1925; Menéndez Pidal, *España del Cid*, 2 vol., Madrid, 1929 (trad. franc. inédit de P. Guinard et G. Gaillard); M. Gómez Moreno, *El arte románico español*, Madrid, 1914; Cf. G. Gaillard, *Les commencements de l'art roman en Espagne*, *Bulletin hispanique*, 1935);



K. J. Conant, *The early architectural history of the cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge Harvard University Press, 1926; Puig i Cadafalch, A. de Falguera, Goday y Casals, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3 vol., Barcelona, 1909—1918; A. W. Clapham, *English romanesque architecture after the Conquest*, Oxford, 1934; P. Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Potsdam, 1926; L. Réau, Cologne, Paris, 1908; R. Kautsch, *Die romanischen Dome am Rhein*, Leipzig, 1922; H. Weigert, *Die Kaiserdomen am Mittelrhein*, Speyer, Mainz und Worms, 1933; Chanoine J. Warichez, *La cathédrale de Tournai*, 2 vol., Bruxelles, 1934; L. Gal, *L'architecture religieuse en Hongrie du IX^e au XIII^e siècle*, Paris, 1929; P. Francastel, *L'art roman de Pologne*, Actes du Congrès d'histoire de l'art de 1936; J. Roosval, *Die Steinmeister Gotlands...*, Stockholm, 1918; De Vogüé, *Les églises de Terre Sainte*, Paris, 1860; Enlart, *Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem*, Paris, 1925—1928; K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture, 800—1200* (Pelican History of Art), Harmondsworth, 1959; J. Evans, *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*, Cambridge, 1938; E. Lambert, *Etudes médiévales*, 4 vol., Toulouse-Paris, 1956; M. Aubert, *L'art roman en France*, Paris, 1961; K. J. Conant, *The Third Church at Cluny*, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, Cambridge, S.U.A., 1939, II, pp. 327—357, et *Medieval Academy Excavations at Cluny*, VIII, Final Stages of the Project, Speculum, XXIX, 1954, pp. 1—12; F. Salet, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948; R. Tournier, *Les églises comtoises, leur architecture, des origines au XVIII^e siècle*, Paris, 1954; J. Valléry-Radot, *Les églises romanes du Rouergue*, Bulletin monumental, IC, 1940, pp. 5—68, et *Le domaine de l'école de Provence*, ibid., CIII, 1945, pp. 5—63; M. Aubert, *L'église Saint-Sernin de Toulouse*, Paris, 1933, et *L'église de Conques*, Paris, 1939; J. Secret, *La restauration de Saint-Front au XIX^e siècle*, Les Monuments historiques de la France, 1956, pp. 145—159; R. Crozet, *L'art roman en Poitou*, Paris, 1948; E. Lambert, *Caen roman et gothique*, Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, XLIII, 1935, pp. 5—70; J. Bony, *La technique normande du mur épais à l'époque romane*, Bulletin monumental, XCVIII, 1939, pp. 153—188; R. Grand, *L'art roman en Bretagne*, Paris, 1958; G. de Angelis d'Ossat, *Le influenze bizantine nell'architettura ro-*

236

manica, Roma, 1942; R. Wagner-Rieger, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, 2 vol., Graz, 1957; M. Salmi, *L'architettura romànica in Toscana*, Milano, 1927; W. W. Horn, *Romanesque Churches in Florence. A Study of Their Chronology and Stylistic Development*, Art Bulletin, XXV, 1943, pp. 112—131; W. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 6 vol., Frankfurt-am-Main, 1940—1955; R. Krautheimer, *San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, IX, 1934, pp. 5 et urm.; H. M. Schwarz, *Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen*, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1942—1944; S. Bottari, *L'architettura della Contea*, Catania, 1948, et *I rapporti tra l'architettura siciliana e quella campana nel medio evo*, Palladio, 1955, pp. 7—28; S. Bettini, *L'architettura di San Marco*, Padova, 1946; O. Demus, *The Church of San Marco in Venice* (Dumbarton Oaks Studies, VI), Washington, 1960; J. Gudiol Richart et J. A. Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas* (Ars Hispaniae, IV), Madrid, 1948; J. Vieillard, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1938; J. Vasquez de Parga, J. M. Lacarra et J. Uribe Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vol., Madrid, 1948—1949; J. Secret, *Saint-Jacques et les chemins de Compostelle*, Paris, 1955; T.S.R. Boase, *English Art 1100—1216*, Oxford, 1953; G. F. Webb, *Ely Cathedral*, Londra, 1951; F. Saxl, *Lincoln Cathedral: The Eleventh Century Design for the West Front*, Archaeological Journal, CIII, 1946, pp. 103—118; N. Drinkwater, *Hereford Cathedral: The Bishop's Chapel of St. Katherine and St. Mary Magdalene*, ibid., CXI, 1954, pp. 129—137; J. Bony, *La chapelle épiscopale de Hereford et les apports normands en Angleterre après la conquête*, Actes du XIX^e Congrès International d'histoire de l'Art, Paris 1959, pp. 36—43; W. A. Pantin, *Durham Cathedral*, Londra, 1948; H. G. Leask, *Irish Churches and Monastic Buildings, I. The First Phase and the Romanesque*, Dundalk, 1955; E. Gall, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*, München, 1956; W. Hoffmann, *Hirsau und die hirsauer Bauschule*, München, 1950; W. Meyer-Barkhausen, *Das grosse Jahrhundert kölnischer Kirchenbaukunst*, Köln, 1952; R. Lemaire, *De Romaanse Bouwkunst in de Nederlanden*, Bruxelles, 1952; S. Brigode, *Les églises romanes de Belgique*, Bruxelles, 1943; P. Rolland, *La cathédrale romane de Tournai et les*

237



courants architecturaux, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, VII, 1937, pp. 229—280, și *La technique normande du mur évidé et l'architecture scaldienne*, *ibid.*, X, 1940, pp. 169—180; J. Gantner, *Histoire de l'art en Suisse, I. Des origines à la fin de l'époque romane*, Neuchâtel, 1941; G. Fischer, *Nidaros Cathedral in Trondheim*, *The Norwegian*, 1953; E. Lundberg, *Den äldsta stenkyrkans i Skara. Festskrift till Martin Olsson*, Rig, 1936; E. Cinthio, *Lunds Domkyrka under Romansk Tid* (*Acta Archaeologica Lundensia*, seria in 8°, No. 1), Bonn și Lund, 1957.

Capitolul II. Decorația romanică.

SCULPTURA

E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, ed. a III-a, Paris, 1928; R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*, *Monuments Piot*, VIII, 1902; A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vol., Boston, 1923; P. Deschamps, *La sculpture française à l'époque romane*, Paris, 1930; J. Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931, și *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934; H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931; L. Lefrançois-Pillion, *Les sculpteurs français du XII^e siècle*, Paris, 1931; A. Rey, *La sculpture romane languedocienne*, Toulouse și Paris, 1936; R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931 (Cf. Baltrušaitis, *Compte rendu*, *Revue de l'Art*, 1933); Richard H. — L. Hamann, *Das Lazarusgrab in Autun*, Marburg, 1935; A. K. Porter, *Spanish romanese sculpture*, Paris, 1928 (Cf. Gaillard, *Bulletin monumental*, 1930, și E. Lambert, *Revue critique*, 1931); Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924; E. Panofski, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, 2. vol., München, 1924; Goldschmidt, *Die deutschen Bronzethüren des frühen Mittelalters*, Marburg, 1926; Prior și Gardner, *English Mediaeval Figure-Sculpture*, Londra, 1904—1905; M. Devigne, *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e s.*, Bruxelles și Paris, 1932. * J. Gantner, *Romanische Plastik, Inhalt und Form in der Kunst des XI. und XII. Jahrhunderts*, Viena, 1941, ed. a III-a, 1945; P. Pradel, *Sculptures romanes des musées de France*, Paris, 1958; L. Grodecki, *La sculpture du XI^e siècle en France, état des questions*, *L'information d'Histoire de l'art*, III,

1958, pp. 98—112; F. García Romo, *La escultura románica francesa hasta 1090*, *Archivo español de arte*, 1957, pp. 223—240, și 1959, pp. 121—141; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londra, 1939; R. W. Koehler, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, 2 vol., Cambridge, S.U.A., 1939; H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, Cambridge, S.U.A., 1955; A. Katzenellenbogen, *The Central Tympanum at Vézelay*, *Art Bulletin*, 1944; F. Salet, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948; D. Grivot și G. Zarnecki, *Gislebertus, Sculptor of Autun*, Londra, 1961; M. Lafargue, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, Paris, 1940; G. Gaillard, *De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages*, *Revue des Arts*, 1951; M. Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, 4 vol., Perpignan, 1948—1954; E. Mendell, *Romanesque Sculpture Saintonge*, New Haven, 1940; C. Daras, *L'orientalisme dans l'art roman en Angoumois*, *Bulletin et Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, Angoulême, 1937; R. Crozet, *Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes*, *Cahiers de civilisation médiévale*, I, 1958, pp. 27—36; G. Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, León, Jaca, Compostela, Paris, 1938, și *La sculpture du XI^e siècle en Navarre avant l'influence des pèlerinages*, *Bulletin monumental*, 1955; J. Gudiol Ricart și J. A. Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas (Ars Hispaniae, V)*, Madrid, 1948; R. Julian, *L'éveil de la sculpture italienne, La sculpture romane dans l'Italie du nord*, Paris, 1945, și *Les sculpteurs romans de l'Italie septentrionale*, Paris, 1952; G. de Francovich, *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura románica in Francia e in Spagna*, *Rivista del Reale Istituto di archeologia e storia dell'arte*, VII, 1940, și *Benedetto Antelami, architetto et scultore, e l'arte del suo tempo*, 2 vol., Milano, Firenze, 1952; T. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, *Art Bulletin* XXVI, 1944, pp. 152—174; G. H. Crichton, *Romanesque Sculpture in Italy*, Londra, 1954; R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura románica*, Milan, 1956; C. D. Sheppard, *Romanesque Sculpture in Tuscany*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1959, și *A Chronology of Romanesque Sculpture in Campania*, *Art Bulletin*, XXXII, 1950; P. Rolland, *La sculpture tournaisienne*, Bruxelles, 1944; P. Francastel, *L'art mosan*, Paris,



1953; T. S. R. Boase, *English Art, 1100—1216*, Oxford, 1953; A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, 1951; F. Saxl, *English Sculptures of the XIIth century*, Londra, 1954; L. Stone, *Sculpture in Britain; The Middle Ages*, Harmondsworth, 1955; G. Zarnecki, *English Romanesque Sculpture, 1066—1140*, Londra, 1951; *Later English Romanesque Sculpture, 1140—1210*, Londra, 1958, și *English Romanesque Lead Sculpture*, Londra, 1957; F. Henry și G. Zarnecki, *Romanesque Arches Decorated with Human and Animal Heads*, Journal of the British Archaeological Association, seria a III-a, XX—XXI, 1957—1958, pp. 1—34.

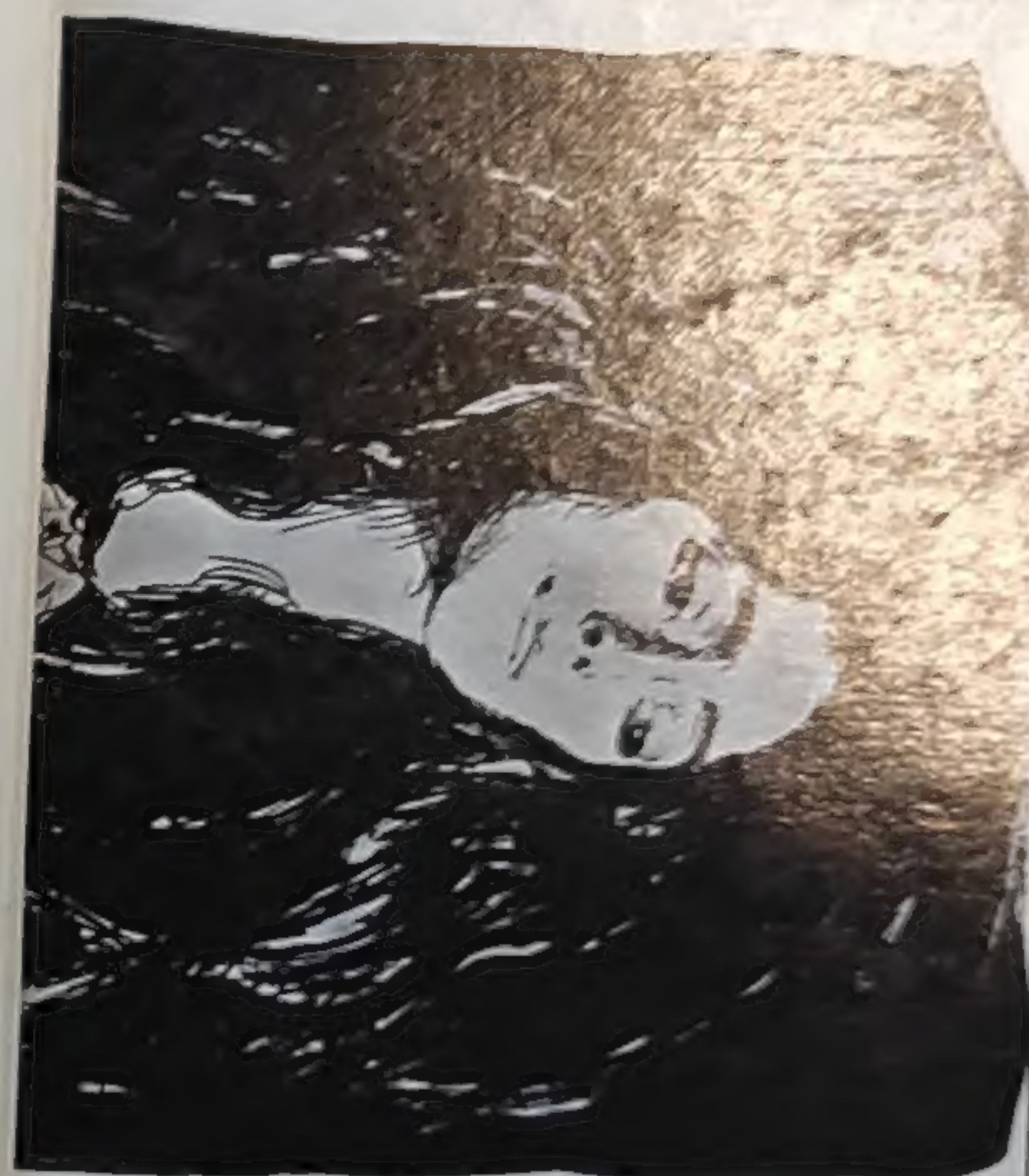
Pictură. Arte decorative

Ph. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927; Gélis-Didot et Laffilée, *La peinture décorative en France*, 2 vol., Paris, 1890; F. Mercier, *Les primitifs français, La peinture clunisienne*, Paris, 1932; L. Giron, *Les peintures murales du département de la Haute-Loire du XIe au XVIIIe siècle*, Paris, 1911; E. Maillard, *L'église de Saint-Savin*, Paris, 1926; Chanoine Urseau, *La peinture décorative en Anjou du XIIe au XVIIIe siècle*, Angers, 1920; Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1901; *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig, 1927; P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Düsseldorf, 1916; H. Karlinger, *Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg*, Monaco, 1920; F. X. Kraus, *Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Freiburg, 1844; P. d'Ancona, *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris-Bruxelles, 1925; *Paleografia artistica di Montecassino*, 4 vol., Montecassino, 1872—1877; R. van Marle, *La peinture romaine au moyen âge*, Strasbourg, 1921; Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien von IV. bis XII. Jahrhundert*, Friburg, 1917; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912; W. Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration: das Problem der Beatus Handschriften*, Munster, 1931; J. Gudiol i Cunill, *La pintura medieval Catalana*, Barcelone, 1927; E. G. Millar, *La miniature anglaise*, Paris, 1926; J. Marquet de Vasselot, *Bibliographie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie française*, Paris, 1925; D. de Launeyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, 1875; O. von Falke et H. Frauberger,

240

Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt-am-Main, 1904; O. von Falke, *Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1907; H. d'Hennezel, *Histoire du décor textile*, 3 vol., Lyon, 1928; G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1929; *A. Grabar et C. Nordenfalk, *La peinture romane du XIe siècle, Peintures murales. L'enluminure* (Skira: Les grands siècles de la peinture), Genève, 1958; W. R. W. Koehler, *Byzantine Art in the West*, Dumbarton Oaks Papers, I, 1941, pp. 63—87; A. Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin și Leipzig, 1930; E. Van Moe, *Illuminated Initials in Mediaeval Manuscripts*, Londra și New York, 1950; Bibliothèque Nationale, *Les manuscrits à peintures en France, I. Du VIIe au XIIe siècle* (Catalogue d'exposition), Paris, 1954; J. Porcher, *L'enluminure française*, Paris, 1959 (*Medieval French Miniatures*, New York, 1960); H. Focillon, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938; C. P. Duprat, *Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1942 și 1943—1944; P. H. Michel, *Romanesque Wall-Paintings in France*, Londra și New York, 1950; P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France, Le haut moyen âge et l'époque romane*, Paris, 1951, și *A propos de nos plus anciennes peintures murales*, Bulletin monumental, 1953; M. Rickett, *Painting in Britain: The Middle Ages*, Harmondsworth, 1954; F. Wormald, *The Survival of Anglo-Saxon Illumination after the Norman Conquest*, Proceedings of the British Academy, XXX, 1944, și *The Development of English Illumination in the XIIth Century*, Journal of the British Archaeological Association, 1943; C. R. Dodwell, *The Canterbury School of Illumination*, Cambridge, 1954 și *The Great Lambeth Bible*, Londra, 1959; C. R. Dodwell, O. Pächt și F. Wormald, *The Saint-Albans Psalter* (Studies of the Warburg Institute, 25), Londra, 1960; O. Pächt, *Hugo Pictor*, The Bodleian Library Record, III, 1950, și *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century England*, Londra, 1962; W. Oakeshott, *The Artists of the Winchester Bible*, Londra, 1945; E. W. Tristram, *English Medieval Wall-Painting, I. The XIIth Century*, Londra, 1944; A. Boutemy, *La miniature, VIIIe—XIIe siècles*, în E. de Moreau, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, II, ed. a 2-a 1945, pp. 311—362; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel-Painting*, Florența, 1950; C. R. Post, *History of Spanish Painting*, Vol. I,

241



Lei 43

Cambridge, E. U., 1930; W. W. S. Cook și J. Gudiol Ricart, *Pintura y imagineria románicas* (Ars Hispaniae, VI), Madrid, 1950; W. W. S. Cook, *La pintura mural romanica en Cataluña*, Madrid, 1956; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londra, 1949; H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957; S. Gevaert, *L'orfèvrerie mosane au moyen âge*, Bruxelles, 1943; S. Collon—Gevaert, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, VI, Bruxelles, 1951; F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Viena, 1955; G. Oman, *The Gloucester Candlestick*, Londra, 1958; M. M. Gauthier, *Emaux limousins champlevés des XII^e, XIII^e, et XIV^e siècles*, Paris, 1950; M. Chamot, *English Medieval Enamels*, Londra, 1930; F. M. Stenton, *The Bayeux Tapestry*, Londra, 1957; P. de Palol, *Une broderie catalane d'époque romane, la Genèse de Gérone*, Cahiers archéologiques, 1956.

CUPRINS

Prefață	5
Cuvânt înainte la prima ediție (H.F.)	25
Introducere	28

Evul Mediu, definiție a Occidentului. Arhitectura și civilizația. Răspîndirea stilurilor: o limbă, mai multe idiomuri. Evul Mediu sedentar și Evul Mediu nomad. Universalismul. Spiritul enciclopedic. Arta Evului Mediu ca formă de umanism. Perioadele, tehnicile și viața spiritului.

Cartea întâi	
ORIENT ȘI OCCIDENT. ARTA ROMANICA	43

Capitolul I. MARILE EXPERIENȚE. SECOLUL AL XI-LEA	44
---	----

I. Perioada preromanică. Invaziile și deplasarea valorilor. Cadre vechi, aporturi noi. — Restaurarea imperiului din Occident. Întoarcerea la marea arhitectură. Renașterea figurii în artele prețioase. Păstrarea unor vechi elemente orientale și barbare. Inovație în secolele al IX-lea și al X-lea.

II. Marile evenimente ale secolului al XI-lea. Procesul de stabilire a barbarilor. Retrăgerea Islamului și eliberarea Mediteranei. Monahiile stabile. Viața urbană.



Oamenii noi. Funcția istorică a monumentelor. — Cele trei aspecte ale arhitecturii în secolul al XI-lea. Forme mediteraneene: „prima artă romanică”. Forme septentrionale: arta ottoniană. Forme romanice: primele grupuri franceze.

III. Plastica. Bronzul și stucul în Germania. Renașterea pietrei în Occident. — Un academism arhaic: arta frizelor, personajul sub arcadă. — Căutările unui stil monumental. Acordul dintre sculptură și arhitectură.

IV. Ogiva în secolul al XI-lea. Problema originilor ei. Ogiva lombardă. Ogiva islamică. Ogiva armeană. Ogiva normandă.

Capitolul II. BISERICA ROMANICĂ 109

I. Perioadele arhitecturii romanice și viața formelor. Perioada de joncțiune, din secolul al XI-lea până în secolul al XII-lea. Forțele istorice. Acțiunea monastică. Cluny. Pelerinajele. Drumurile.

II. Teoria arhitecturii. Datele ei fundamentale. — Planul și valoarea lui sociologică în arta romanică. — Structura și bolta. — Efectele: raporturile dintre lumină și umbră, plinuri și goluri, zidul gol și decor.

III. Geografia arhitecturii romanice. Critica noțiunii de școală. Filiațiile. — Burgundia: arta de la Cluny; arta de la Vézelay. — Auvergne și Velay. — Regiunea Ronului. — Languedoc. — Poitou și Saintonge.

IV. Zona septentrională. Artă normandă și expansiunea ei. Anglia. Țările de Jos meridionale. Artă imperială în Germania. — Zona mediteraneeană. Italia. — Artă romanică din țările cruciadei. Importul. Noi contacte Orient-Occident. Spania. Țara Sfântă.

Capitolul III. DECORUL ROMANIC 166

I. Sentimentul epic în iconografie. Sursa apocaliptică. Teologia vizionară. Vechiul Orient. Teofaniile, Meta-morfoza omului.

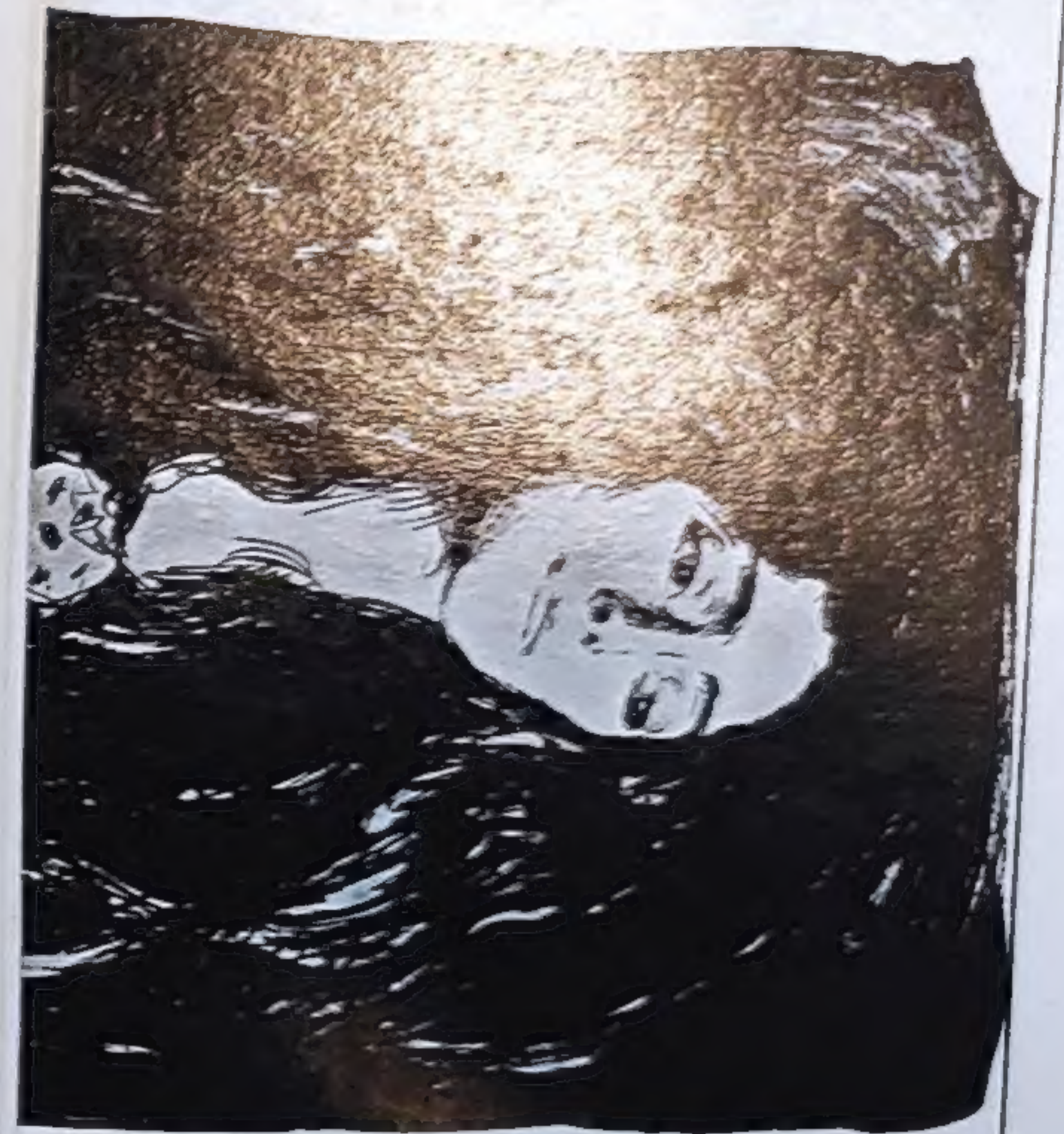
II. Stilul. Tehnica arhitecturală a plasticii. Amplasarea sculpturii romanice. Forma definită de cadru. Capitelul, arhivolta, timpanul. Panoul și principiul contactelor. Experiințe cu privire la mișcare. — Tehnica ornamentală a plasticii. Sculptura romanică privită ca o dialectică.

III. Sursele. — Comunitățile creștine orientale. Siria, Egiptul, Transcaucazia și arta sumeriană. — Islamul: geometrismul lui. — Irlanda: ornamentul cu împletituri. — Artă carolingiană. — Tradițiile locale: artă romană din Galia.

IV. Problema începuturilor. Problema Burgundia sau Languedoc. Problema Spania sau Languedoc. — Atelierele franceze. — Grupurile periferice. — Evoluția sculpturii în secolul al XII-lea. Barocul romanic.

V. Artă romanică și culoarea. Problema policromiei. — Raporturile dintre orfevrerie, anluminură și pictura murală. Regula arhitecturală a culorii. — Pictura monumentală. Tehnica. Grupele și atelierele.

Bibliografie (vol. I) 228



Arte și civilizații

arta occidentului



Arta Occidentului nu este doar o lucrare de știință, ci și o operă de imaginație. Focillon înfățișează Apusul ca pe un imens creuzet în care au fost colectate și topite la temperaturi înalte cele mai diverse metale, provenind din filoane adânci, ancestrale, vehiculate de mari mulțimi în mișcare pe scena istoriei... Potențialul artistic nu se concentrează doar în valori estetice și morale, ci reprezintă o semnificație certă pentru istoria umanității într-o fază precisă a dezvoltării sale. Pentru Focillon arta nu constituie doar o entitate, ci apare ca o categorie istorică, reprezentând cea mai elocventă și mai dezvăluitoare oglindire a unei epoci și a unui popor.

Vol. I și II lei 38

VIORICA GUY MARICA